TRẦN LÂM BIỀN

chùa việt



TRẦN LÂM BIỀN

CHÙA VIỆT

NHÀ XUẤT BẢN VĂN HOÁ-THÔNG TIN
HÀ NỘI - 1996



VÀI LỜI THƯA TRƯỚC

Ngôi chùa cổ truyền thống trên mọi miền của giải đất chữ S là kết tụ tinh thần "muôn đời muôn thuở" của người Việt. Đã một thời rất dài chùa gắn vào cuộc sống thường ngày trước việc ứng xử với cái đẹp, để trở thành những mảnh tâm hồn nhân thế và cõng trên lưng biết bao vấn đề của lịch sử dân tộc. Xưa nay các bậc trí giả thường nhận ra rằng -ngôi chùa không chỉ là nơi để con người gửi gắm mối liên hệ với thần linh bằng các

cuộc hành lễ khô khan, nghiêm túc và nhiều khi dưới góc độ riêng của một tông phái nào đó, nó còn như nhuốm màu mê tín dị đoan, mà trong quá trình tồn tại, ở nhiều thời, ngôi chùa đã mang đậm địa vị "vàng son" để trở thành trung tâm văn hoá của làng xã. Nơi đây khách hành hương tưởng như được nhìn vào mảnh trời cực lạc để ngẫm về lẽ vô thường của cuộc đời, về cội nguồn mà "kiến tính", nhằm xây dựng lòng yêu quí con người và yêu quê hương xứ sở. Song, cũng nhiều thời do sự tha hoá của các kiếp tu hoặc của sự cực đoan mà cảnh chùa trở nên tiêu điều. Như thế, mặc nhiên, nhiều chốn thiền lâm bị khoác lên thân cái áo tiêu cực, đại diện cho sự cổ hủ lạc hậu để rồi tàn phai với thời gian. Điều đó, khiến cho biết bao tài sản văn hoá quí giá của dân tộc như nhiều tượng thờ, đồ thờ đã trở thành vật hiến tế cho thuỷ thần hoặc thổ địa. Rồi khá nhiều kiến trúc cổ truyền bị biến thành kho hoặc được biến thành các sản phẩm khác, để bao mảng chạm vô cùng đẹp bị hoả thiêu...

Từ lâu tiếng kêu cứu của các kiến trúc cổ truyền mang đậm bản sắc văn hoá dân tộc đã đòi được trả lại những giá trị tự thân đích thực của chúng, bởi rõ ràng bước đi của di tích, mà nổi lên là ngôi chùa, đã gắn chặt với quá trình phát triển về mọi mặt của lịch sử Việt Nam. Trong chừng mực nào đó, chúng phản ảnh rõ rệt

và cụ thể nhất về bước thăng trầm của lịch sử văn hoá. Chúng khẳng định về bộ mặt Việt riêng, không phải là một biến tướng hoặc sự trộn pha mang "dạng thuộc địa" của các dòng văn hoá lớn như trước đây đã có thời có người nhận định. Ngôi chùa Việt đã bị tàn phá nhiều dưới bàn tay cả vô thức, cả hữu thức và sự khắc nghiệt của thời tiết, dù vậy tới nay vẫn còn đủ để nhấn mạnh về một khía cạnh sáng tạo của tổ tiên chúng ta. Song, như một thông lệ, sự huỷ hoại ngôi chùa cũng còn do nhận thức tu bổ chung của người dân quá thấp, họ luôn có ý nghĩ làm cho mới để gây công quả... Chính điều này đã làm cho ngôi chùa bị mất đi khá nhiều ý nghĩa khởi nguyên, khiến chúng ta dễ bị khó khăn khi nhận định về các giá trị của nó..

Mặt khác, trong các vấn đề liên quan tới kiến trúc cổ, một đặc thù nổi bật đối với ngôi chùa Việt còn lại là không có sự phân biệt rạch ròi giữa dòng dân dã và cung đình. Vì, trước hết chùa Việt chịu sự chi phối bởi hoàn cảnh xã hội Việt, một xã hội mà trước đây sự phân hoá chưa mạnh, chưa có tầng lớp quí tộc đủ tư cách làm bệ đỡ cho chế độ quân chủ chuyên chế quan liêu, thực chất vấn đề văn hoá xã hội như được chi phối bởi tư tưởng nông dân -văn hoá làng- các kiến trúc cổ Việt đã chứa đầy nét đầm ấm, gần gũi, trữ tình, với kích thước vừa độ... được trải đều gần khắp khu vực của người Kinh và phần nào ở miền núi. Người ta khó tìm được

những công trình kỳ vĩ theo chiều cao, hay mang nét hoành tráng có tính áp chế, mà chỉ tìm được cái "mênh mông" của một thứ tư tưởng như còn kế thừa từ "thời gian chiêm bao" (thời nguyên thuỷ -đậm chất tâm linh dân dã và liên tưởng). Bởi rõ ràng, mọi kiến trúc tôn giáo, ngôi chùa, cũng như nhiều mặt của văn hoá Việt được coi như lấy điểm xuất phát từ đồng bằng Bắc bộ, trong môi trường nông nghiệp, phân tán, đó là một hạn chế để không hội tụ được sức người sức của như ở một số dân tộc khác. Người Việt không thể có một "Thiên An Môn" (Trung Hoa) vĩ đại với quảng trường mênh mông. mà con người đứng trước nó như có cảm giác bị thu nhỏ lại dưới các áp lực vô hình nào đó. Họ cũng không thể có một Đế Thiên Đế Thích (Campuchia) được nảy nở từ sự hội tụ nhân vật lực qua thuỷ lợi dưới sự điều phối của triều đình, hay một BôRôBu Đua (In Đô Nê Xi A) mang nét kỳ quan được sinh ra từ nền kinh tế phi nông nghiệp... Như vậy, chắc chắn là, nếu có một kiến trúc cổ nào to lớn quá giới hạn trên đất nước này (cả về kích thước và ý nghĩa) thì rõ ràng một số vấn đề của lịch sử phải được đặt lại.

Suy cho cùng, kiến trúc cổ truyền, nhất là ngôi chùa đã đủ sức phản ánh, trong một chừng mực có giới hạn, về quá khứ văn hoá dân tộc. Tuy nhiên, nghiên cứu

về nó, không có nghĩa đơn thuần dừng lại ở bộ mặt của một hệ tôn giáo với lý thuyết huyền vi "xuất thế gian" hay hình thức dân dã "Thế gian trụ trì phật pháp" mà ở đó còn mang nét cơ bản về tâm hồn, truyền thống ngàn năm... đang còn tác dụng trong hiện tại và có lẽ ảnh hưởng tới cả tương lai lâu dài nữa.

Để làm nền tinh thần cho ngôi chùa, cần phải điểm lại đôi nét về bước đi của đạo Phật trên đất Việt. Đạo Phật đã hình thành từ khoảng 600 năm trước Công nguyên, trên tiểu lục địa của một cư dân có nhiều nhà tư tưởng lớn "chìm" trong môi trường tâm linh siêu việt. Đạo Phật đã là một sự kiện tất yếu lịch sử của nhân loại, nhằm dung hoà những nỗi bất công của con người trước một xã hội đã phân hoá làm nhiều đẳng cấp. Với đạo Phật thì mọi thành phần, tầng lớp trong bất kể xã hội nào cũng đều tìm được "chỗ đứng" cho mình, vì trước hết đó là một hệ triết học mở, không cực đoan, áp đặt -không đấu tranh để cướp đoạt một cương vị nào trong thế giới nhân sinh. Đạo Phật đã đi sâu vào nhiều mặt của thế giới quan và nhân sinh quan để làm cứu cánh giải thoát, đặc biệt là ở mặt tư tưởng, hướng tới cái tâm như như tự tại (Tâm : cái cốt lõi, cái thần thức ẩn tàng trong mỗi chúng sinh... ; như như : là lý thể và pháp tính đều như nhau không sai không khác, là trung đạo, là

tướng của Niết bàn... ; tự tại : rời khỏi sự trói buộc của phiền não...). Trong ứng xử với cuộc đời thế tục, tín đồ Phật giáo nương theo lời dạy của đấng Như Lai mà gắng thực hiện tứ đại vô lượng tâm (đại từ, đại bi, đại hỉ, đại xả), coi mọi trở ngại trên cõi đời, suy cho cùng, chỉ do cái nghiệp... Trên thực tế chưa có một hệ triết học hoặc tôn giáo nào có thể dễ thích nghi một cách mềm dẻo để nhập mình vào mọi xã hội có hoàn cảnh khác nhau như đạo Phật. Một đặc điểm khác rất đáng tôn trọng là đạo Phật tuỳ duyên mà hoá độ, tự dung hội với các dòng tư tưởng và tín ngưỡng nơi nó tiếp cận, không làm biến dạng truyền thống nền văn hoá ở nơi Phật pháp được hoằng dương. Nó chỉ vì nỗi khổ đau của mọi chúng sinh, nó gạt bỏ ý đồ thống trị xã hội, vì thế nó khác rất xa các tôn giáo cũng mang tính thế giới như Gia Tô giáo hoặc đạo Islam. Bởi vậy, đã hàng ngàn năm tu sĩ Phật giáo không phải là đối tượng gạt bỏ của các chính thể, họ dễ dàng len lỏi được vào quần chúng một cách ôn hoà, để rồi đẩy nhanh hơn sự phát triển của nền văn hoá bản địa. Tất nhiên sự đan xen văn hoá là điều không thể tránh khỏi, song, chưa ở đâu đạo Phật bị chối bỏ một cách tàn bạo. Ở châu Á, nhiều dân tộc đã theo Phật giáo, nhưng tuỳ theo điều kiện địa lý, lịch sử xã hội... riêng, mỗi nước đã tiếp thu theo cách của mình. Có thể tin được rằng ngay từ những năm đầu

Công nguyên, người Việt đã được tiếp xúc với đạo Phật. Từ đó tới nay, lúc thăng lúc trầm, nhiều dấu ấn của đạo Phật đã để lại trên đất Việt, mặt nào tôn giáo này đã tác động tới cả phong tục tập quán, tình cảm, tư tưởng của mọi tầng lớp xã hội.

Đất Việt nằm giữa đường giao thông của hai nước lớn, hai nền văn minh cổ xưa nhất ở châu Á và có thể nói cũng là của thế giới, đó là Ấn Độ và Trung Hoa. Điều kiện như vậy, tất nhiên Việt Nam không thể phát triển văn hoá một cách hoàn toàn độc lập, sự ảnh hưởng trên các phương diện giao lưu dù vô thức hay hữu thức, ở cả hai nước lớn này, là lẽ tất yếu. Vào giai đoạn đầu, khó có thể xác định được cụ thể các tông phái nào đã chi phối tới Phật giáo Việt, mà chúng ta chỉ có thể tạm xác nhận được một con đường đi của Phật giáo đại thừa đã theo các nhà sư Ấn Độ từ biển trực tiếp vào đất này, để góp phần tích cực tạo nên một trung tâm ở Luy Lâu (Bắc Ninh). Với đường biển, đạo Phật và Bà la môn từ đất Ấn lan tràn xuống hầu khắp các nước Đông Nam Á, trong những biểu hiện về tạo hình không thể tránh khỏi được sự trộn pha với yếu tố bản địa khiến cho nghệ thuật Phật giáo mất đi vẻ tinh khiết nguyên sơ. Nhiều nhà nghiên cứu thường cho rằng đạo Phật đến Bắc Việt còn sớm hơn đến các trung tâm Phật giáo Bành Thành

và Lạc Dương ở Trung Hoa. Điều này rất có thể là sự thực, song đứng trên bình diện xã hội và tạo hình thì ý nghĩa của sự kiện đó chưa thấy nổi bật, vì điều quan trọng hơn là đạo đã chi phối tới cuộc sống tinh thần của quảng đại dân Việt ra sao? Dòng nào tác động và có vai trò thực sự với xã hội, đã để lại dấu tích gì? Ảnh hưởng của nó với hậu thế?... Theo dòng lịch sử, thì, như Thuỷ Kinh Chú (sách thế kỷ thứ 6) đã cho biết : Sau một thời với những chiến tích oanh liệt, vua Asoka hối hận, trước các cuộc chinh chiến đẫm máu, nên đã hồi hướng Phật đạo. Nhà vua đã chuyên tâm làm điều thiện, hoằng dương Phật Pháp, và một trong những ngôi tháp đã được nhà vua cho dựng là ở đất Việt (thế kỷ III trước Công nguyên). Vào thời Sĩ Nhiếp (cuối thế kỷ II đầu thế kỷ III) có lẽ đạo Phật đã có chân đứng vững chắc ở Luy Lâu, nhiều cao tăng người Ấn và Trung Á đã từng tới đây truyền đạo. Cũng thời này, nhiều nhà sư nổi tiếng đã tu ở các chùa có nhiều đặc tính Việt tại Luy Lâu, như Khâu Đà La (Ksucha) hay Kỳ Vực (Jivaka). Câu truyện về Man Nương trong mối quan hệ với Khâu Đà La, nếu được coi như một cứ liệu lịch sử, thì ngay từ buổi đầu đó Phật giáo đã sớm kết hợp với tín ngưỡng bản địa để cho một số thần linh nông nghiệp (có lẽ ít nhiều đã chịu ảnh hưởng của văn hoá Trung

Hoa) hoá thân thành Phật, như ở chùa bà Dâu (Tháp Vân -thần mây hoá Phật) chùa bà Đậu (Pháp Vũ -thần mưa), chùa bà Giàn (Pháp Lôi -thần sấm), chùa bà Tướng (Pháp Điện -thần chớp). Sự tích còn gắn với nhiều phép lạ có tính chất phù thuỷ, có thể những chi tiết này được bổ sung dần về sau, song ít nhiều vẫn nói lên một đặc tính của tâm hồn Việt trong mối quan hệ với thế giới siêu nhiên là thích và tin ở sự linh dị. Cũng nổi lên trong giai đoạn đầu của thiên niên kỷ thứ nhất, đất Việt còn có nhiều nhà lý luận Phật học nổi tiếng như Mâu Bác với "Lý hoặc luận", rồi sau đó là Khương Tăng Hội, Chi-Cương-Lương-Tiếp, Ma-La-Kỳ-Vực... Bóng dáng của Thiền Tông và nhất là yếu tố Mật tông đã theo các đại sư này mà toả sáng trên đất Việt, để cho sức mạnh của Phật giáo ngày một thấm sâu vào dân chúng. Và, nhà sư Đàm Thiên nói với Tuỳ Văn Đế như sau : "Xứ Giao Châu có đường thông sang Thiên Trúc (Ấn Độ), khi Phật giáo chưa phổ cập ở Giang Đông... mà nơi ấy đã xây ở Luy Lâu hơn hai mươi ngôi bảo sát (nơi thờ Phật), độ được hơn 500 nhà sư, dịch được 15 bộ kinh rồi..." (Thiền uyển Tập Anh Ngữ Lục -Truyện Thông Biện). Chi tiết này đã khẳng định vị trí của đạo Phật ở đất Việt, nó không chỉ chứng tỏ đạo Phật vào Luy Lâu sớm hơn đến Bành Thành, Lạc Dương, mà nó như báo hiệu một sức sống tiềm ẩn sẽ hội nhập với tinh

thần quật khởi để lập quốc của dân Việt ở cuối thời thuộc Bắc.

Vào thế kỷ thứ V và thứ VI đạo Phật ở đất Việt đã phát triển khá mạnh. Dưới bóng áo cà sa, một người con Phật đã từng làm vua nước Vạn Xuân (Lý Phật Tử) -hậu Lý Nam Đế). Rõ ràng, vai trò của đạo Phật có thể đã tác động mạnh vào xã hội như một nhân tố để tập hợp lực lượng. Cuối thế kỷ VI với sự xuất hiện của Tỳ Ni Đa Lưu Chi (Vinitarusi) đã như khẳng định một hướng đi của Phật giáo Việt ; Tông phái này tồn tại một cách dai dẳng, truyền thừa nhiều thế hệ. Chắc rằng do ăn sâu bám rễ được vào quần chúng nên phái này đã có nhiều đóng góp cho công cuộc xây dựng ý thức độc lập của dân tộc. Một số nhà sư của dòng Tỳ Ni đã là những trí thức lớn có vai trò góp phần quyết định tới bộ mặt xã hội. Có thể thấy rất rõ với vai trò của sư Vạn Hạnh (thế hệ thứ 12) và em ông là Lý Khánh Văn trong việc đưa Lý Công Uẩn lên ngôi, lập ra triều Lý. Rồi Từ Đạo Hạnh và nhiều nhà sư khác nữa... đã đi vào huyền thoại dân dã một cách sâu đậm. Chính Từ Đạo Hạnh đã gợi ý cho nhiều nhà nghiên cứu suy nghĩ về một dòng Phật giáo du nhập vào đất Việt, theo đường sông Hồng, từ phía Tây Bắc của đồng bằng Bắc Bộ. Xu hướng của Phật phái Tỳ Ni... không hoàn toàn đặt trọng tâm vào nghĩa cứu cánh của Phật pháp, mà, tìm về giải thoát, niết bàn bằng cả những phương sách khá xa với giáo lý gốc nhà Phật, nó gần gũi với Mật Tông, mặt nào đó gần

thứ đạo mang nét phù thuỷ, nó như lưu tâm tới thiền toạ và những mật ngữ để thúc đẩy sự tinh tiến của trí tuệ, dẫn tới giác ngộ. Người ta tin rằng : trong vũ trụ có những siêu lực tiềm ẩn nào đó, và bằng vào cách tu riêng, mà có thể sử dụng để thành chính quả... Phái này như làm cơ sở tinh thần cho chùa làng. Tất nhiên, trong các ngôi chùa ở đất Việt lúc đó, không thể tránh khỏi sự hội nhập vào nó cả các thần linh địa phương, hay nói một cách khác, các thần linh này đã được Phật giáo hoá. Một Phật phái khác là của Vô Ngôn Thông (kẻ thông hiểu và tu theo lối nói các lời không nói, đến đất Việt vào đầu thế kỷ 9, có vẻ như đi sâu vào nghĩa cứu cánh của Phật pháp song chủ trương thuyết đốn ngộ cho rằng con người có thể đạt được giác ngộ trong một thời gian ngắn bằng cách tu trì đặc biệt. Phái này chịu ảnh hưởng của tông Tịnh Độ đã để lại cho đời nhiều sự suy nghĩ, mặt nào đó tìm về lẽ huyền vi của đạo và ít phổ cập được đến quần chúng, vì lối tu tâm tưởng, có màu "xuất thế gian". Tuy nhiên, nếu quả thực tụ nhà sư tên là Vô Ngôn Thông, thì chính ông đã chấp vào cái vô ngôn. Nhưng cũng có thể tên ông là do người đời đặt cho, bởi từ lối tu quán bích (day mặt vào tường, nhìn vào một điểm để tập trung tư tưởng) lặng im suy ngẫm về lẽ đạo mà tìm tới Diệu tâm Chân như[1], thì ông đã là một

(1). *Diệu tâm Chân như* : (Diệu tâm : cái tâm tinh tế trong sạch nhiệm màu không vướng vào phiền não... Chân như : chân thật, không biến đổi, phật tính). Diệu tâm Chân như là Phật tâm với lòng đại từ bi trí tuệ hơn hết, giác ngộ hơn hết.

hiện thân đáng tôn sùng của một số trí thức Phật tử. Hiện nay phái Vô Ngôn Thông chỉ còn để lại cho chúng ta một mảnh lịch sử gắn với chùa Kiến Sơ (Gia Lâm -Hà Nội), vài dòng trên sách vở và niềm hoài niệm man mác trong một số nhà tu hành uyên bác. Chắc rằng, ở đương thời, tuy có một hệ thống truyền thừa, nhưng ảnh hưởng của phái này với xã hội Việt chưa được sâu đậm. Vì thế nó cũng ít chi phối tới tạo hình như ở một số phái khác. Một phái thứ ba đáng quan tâm đã được hình thành vào đầu thời tự chủ, đó là phái Thảo Đường (1). Phái này không chỉ tập trung vào tìm diệu pháp trường tồn, mà mặt nào đó chủ trương phải vì thế tục, vì sự ổn định và phát triển của xã hội đương thời. Nét đáng quan tâm của nó là hoằng dương Phật pháp trong giới trí thức Nho học, đem nhà nho đến với Phật đài. Có nghĩa, ngay từ khi giành được độc lập, giới cầm quyền đã sớm thấy đạo Phật tuy rất có ưu thế trong dân chúng, nhưng với đặc tính từ bi và thoát tục... nó khó hội được các điều kiện để tổ chức một xã hội hoàn chỉnh, đủ sức đương đầu với những biến cố lịch sử và hoàn cảnh xã hội đương thời. Cho nên, mặc dù nhà Lý được nhiều nhà sư trí thức thuộc dòng Tỳ Ni ủng hộ, nhưng họ đã sớm phải lập ra

---

(1). *Thảo đường* : Một nhà sư Trung Hoa thuộc dòng của Tuyết Đậu và Vân Môn, dòng này chủ trương đem nhà Nho tới Phật đài. Thảo Đường truyền đạo ở Chàm, bị nhà Lý bắt làm tù binh (qua chiến tranh với Chàm). Sau được phát hiện, vua Lý Thành Tông rất quí và tôn sùng rồi trở thành thế hệ thứ nhất của phái Thảo Đường.

một thiền phái khác, để vừa dung hoà được với xu thế thượng trí của đạo Phật vừa sử dụng được khả năng tổ chức xã hội của các nhà Nho -Biểu hiện cụ thể là trong sáu thế hệ truyền thừa của phái này nổi lên với mười chín người thì chỉ có mười người xuất gia, còn chín người khác là vua quan đương nhiệm(chính Lý Thánh Tông là thế hệ thứ hai của phái này). Ở mặt kiến trúc có thể nghĩ các đại danh lam đương thời là của phái Thảo Đường, và, do từ đặc tính của nó mà một số kiến trúc phi Phật được sự bảo hộ của nhà nước, tồn tại hoặc nảy sinh, điển hình như Văn Miếu. Từ sự quan tâm tới Nho giáo để xây dựng chính quyền quân chủ chuyên chế, khiến cho tầng lớp Nho sĩ ngày một phát triển, tiến tới chỗ loại dần tầng lớp trí thức Phật giáo ra khỏi chính trường. Một trớ trêu của lịch sử là, khi bọn Nho sĩ đã có chân đứng vững chắc về địa vị xã hội thì ở một số người đã nảy sinh ý thức tiêu cực nặng nề. Họ ra sức bài bác đạo Phật, coi thường văn hoá dân tộc, hầu như họ muốn coi văn hoá nghệ thuật ở quê hương Nho giáo là một mẫu mực cần noi theo. Xu hướng này đã tác động xấu tới nhiều mặt của xã hội, khiến cho chính tầng lớp "quí tộc" cao cấp nhà Trần cũng phải phản ứng lại. Sự phản ứng này phần nào đã đồng nhất với tinh thần dân tộc độc lập. Trong gần ngàn năm tự chủ ở thiên niên kỷ thứ hai, hệ thống tư tưởng chính thống của xã hội Việt cơ bản chỉ thay đổi giữa Phật và Nho. Khi Nho giáo và đạo đức của nó bị khủng hoảng hay phát triển lệch

đường thì bao giờ đạo Phật cũng được cầu viện tới để làm cân bằng cho tinh thần xã hội. Đặc tính này như một tiền đề cho việc này sinh ra Phật phái Trúc Lâm ở thời Trần (thế kỷ XIII-XIV). Mặt khác, có thể nghĩ rằng dưới thời thuộc Bắc và thời Lý, nhiều Phật phái đã du nhập vào đất nước ta, trong đó chắc chắn có Tịnh Độ Tông, song phái này như khó có thể phát triển khi xu hướng của xã hội đang cần củng cố để khẳng định vấn đề tồn tại dân tộc. Nhưng, tới thời Trần thì hoàn cảnh đã có nhiều thay đổi, vai trò của những người tu theo Phật giáo được trả về với môi trường của họ trong khi ngôi chùa ít nhiều đã bị một số người lợi dụng và tha hoá. Hội mọi điều kiện lại khiến đạo Phật dưới thời Trần đã có bước chuyển hướng, nhiều người trong tầng lớp quí tộc Trần đã tìm tới cửa Tịnh Độ Tông (một tông phái có thể đã tồn tại trên đất Việt từ trước) lấy A Di Đà làm trung tâm sinh hoạt tâm linh. Trong đó một người điển hình về sự uyên thâm Phật pháp là Tuệ Trung Phượng sĩ, ông đã thể hiện cái sâu lắng bên trong tâm mình bằng các câu thơ sau :

Tâm nội Di Đà tử ma khu, Đông Tây Nam Bắc pháp thân chu

Trường không chỉ kiến cô luân nguyệt, sát hải trùng trùng dạ mạn thu

(Di Đà vốn thực pháp thân ta, Nam Bắc Đông Tây khắp chói loà

Trăng thu ngự giữa trời cao rộng, Đêm lặng trùng dương rạng chiếu xa - Theo Nguyễn Lang-Việt Nam phật giáo sử luận. Nxb Lá Bối -Paris 1977). Tuệ Trung đã đặt trọng tâm vào kiến tính là thấy được cái tâm chân như có sẵn trong mình.

Sự hình thành Phật phái Trúc Lâm trước hết là một nhu cầu của xã hội đương thời, nó chống lại sự "nô dịch" của văn hoá phương Bắc, mặc nhiên nó trở nên đậm tính dân tộc, để là một nền tảng cá tính Việt. Buổi đầu với xu hướng tiến bộ như vậy cộng với sự ưu đãi của triều đình nên Phật phái này phát triển rất mạnh. Song, mặc dù những người tiền thân của Trúc Lâm đã từng chủ trương : sống trong lòng thế tục, hoà ánh sáng phật pháp vào cuộc đời bụi bậm... nhưng, chính Trúc Lâm đệ nhất tổ đã kêu gọi xoá bỏ các ngôi đền dân dã, muốn làm trong sạch Phật giáo, không muốn dung hoà với tín ngưỡng địa phương... Mặt khác khi sự bảo trợ của triều đình không được thường xuyên nữa nên mặc nhiên phái Trúc Lâm cũng bị tàn phai dần. Rõ ràng là phái này chỉ nổi lên vài ba vị tổ cùng sống một thời, những nhà sư kế tục ít được nhắc tới, khiến cho gần 500 năm sau Ngô Thời Nhậm đã tự xưng là Trúc Lâm đệ tứ tổ. Tuy nhiên, chúng ta có thể nghĩ rằng với Trúc Lâm, tính chất triết học của Phật giáo ở đất Việt được đẩy mạnh hơn một bước. Trên phạm vi của kiến trúc Phật giáo rõ ràng tên

chùa thời Lý mang nặng nét cầu xin, ước vọng (như : Phật Tích, Vạn Phúc, Diên Hựu, Báo Ân...) thì dưới thời Trần phần nào ý nghĩa tên chùa đã thay đổi (như : Đại Bi, Phổ Minh, Thanh Mai, Sùng Quang...). Một đặc điểm khác là : Ngay ngôi chùa của triều đình cũng không còn kiêm hành cung nữa và chùa làng đã làm bằng chất liệu bền vững hơn, nên đã để lại cho chúng ta nhiều dấu vết cụ thể. Vào thế kỷ XV, ở nước ta, Nho giáo đạt tới đỉnh cao của nó, chính quyền chuyên chế đã chủ trương hạn chế Phật và Đạo khiến cho dấu vết kiến trúc dân dã khó tìm được. Nhưng, sang thế kỷ XVI, thời Mạc, chúng ta đã gặp khá nhiều chùa và tượng Phật, Bồ Tát... Hiện tượng này như một sự phục hưng của Phật giáo. Nhiều phụ nữ trong triều đình đã có công đức lớn với chùa. Song, vào giai đoạn này chưa thấy nổi lên những tông phái cụ thể nào, có lẽ vì nhà Mạc đã bị các triều đại sau xếp là nguỵ triều, nên các vấn đề Văn hoá lịch sử xã hội của thời đó ít được ghi chép lại. Dù vậy bằng vào những hiện vật gắn với Phật giáo của đương thời chúng ta vẫn thấy bóng dáng của dòng Phật giáo phương Bắc đã xâm nhập vào nước ta một cách mạnh hơn rất nhiều. Trong một chừng mực nào đó, có thể nói rằng đạo Phật suy thoái từ cuối thời Trần, bị hạn chế vào thời Hồ Quý Ly và đặc biệt trong thời Lê sơ (thế kỷ XV), dưới góc độ tư tưởng chính

thống nó bị lu mờ trước Nho giáo. Vì thế, có thể nghĩ đạo Phật được phục hồi dưới thời Mạc, kéo nền nghệ thuật tạo hình tương ứng chuyển sang một bước phát triển khác, như tạo tiền đề cho sự đa dạng hoá của Phật điện từ thế kỷ XVII về sau. Rõ ràng sự khủng hoảng trầm trọng của Nho giáo, được biểu hiện bằng cuộc chiến tranh Nam Bắc triều, Trịnh và Nguyễn phân tranh, đã tàn phá đất nước, xô đẩy con người quay trở lại mạnh hơn với Phật giáo. Đó là điều kiện để các tông phái như Lâm Tế và Tào Động được du nhập sâu vào xã hội Việt (1). Tuy nhiên, ở đương thời và sau này thì sự phân biệt giữa các tông phái không được rành mạch lắm. Dù vậy nó vẫn là nền tảng của những ngôi chùa "Trăm gian" với sự tham gia tích cực của tầng lớp trên. Nổi lên trong phái Lâm Tế là thiền sư Liễu Quán, Nguyên Thiều... Các vị đã tạo cho Phật giáo Việt ở đàng Trong (trước đó nặng yếu tố Trung Hoa) chuyển mạnh sang màu sắc dân tộc. Còn phái Tào Động với nguyên tắc năm địa vị giữa cái tuyệt đối (thẳng) và tương đối (nghiêng) -Thẳng và nghiêng không phải khác nhau mà thực chất là mối quan hệ đối đãi. Thẳng

(1). *Lâm Tế tông* và *Tào Động tông* đều xuất phát từ Thuyền Tông ở Trung Quốc do Lục tổ Huệ Năng lãnh đạo, thịnh hành ở phía Nam. Truyền mạnh vào đất Việt trong thế kỷ XVII, Tông Lâm Tế phát triển mạnh ở đàng Trong (Nam) còn Tào Động phát triển mạnh ở đàng Ngoài (Bắc). Khi vào Việt, sự khác biệt giữa hai tông còn rất ít.

là cái "không" (bản thể) chân thực, nghiêng là diệu hữu... Tông Tào Động còn bàn tới năm địa vị của vua tôi, lấy ngồi thiền làm trọng tâm (chỉ quán đả toạ), nổi lên ở đất Bắc là tổ Thuỷ Nguyệt. Với đặc tính này Tào Động phần nào đã phù hợp với nhu cầu của chế độ quân chủ chuyên chế đương thời. Cuối thế kỷ XVII, đạo Phật cũng không đủ sức cứu vớt được sự khủng hoảng xã hội, người dân thôn dã ít tập trung vào chùa mà dồn sức đẩy ngôi đình lên tới địa vị trung tâm của làng xã. Sang thế kỷ XVIII, mặc dù đây đó vẫn có một số chùa mới được xây, nhưng phải tới cuối thế kỷ, dưới thời Tây Sơn, đạo Phật mới như được phục hồi trong sự ủng hộ của nhiều tri thức Nho học và một số quan lại tân triều, từ đó tạo điều kiện cho một số chùa đặc biệt ra đời.

Sang thế kỷ XIX, xã hội Việt đầy biến động, đạo Phật với nhiều tông phái, nhưng không phân định rõ ràng và thăng trầm bởi nhiều lý do khác nhau. Vua Gia Long đã bắt đình thần xét các chùa, ghi tên tất cả người tu hành từ hoà thượng tới đạo đồng... Bắt nhà sư dưới 50 tuổi đều phải lao dịch như dân. Đời Minh Mệnh và Thiệu Trị, đạo Phật có được quan tâm hơn nhưng không phát triển mạnh mẽ nữa. Tuy nhiên tinh thần Phật giáo đã thấm đượm vào tâm hồn Việt để góp phần giữ cân bằng cho xã hội.

Suy cho cùng, bước đi của Phật giáo trên đất Việt và hoàn cảnh lịch sử chung đã chi phối tới bước đi của ngôi chùa Việt. Ngược lại, chính ngôi chùa Việt nhiều khi đã bước ra ngoài phạm trù Phật giáo để phản ánh rõ rệt một số vấn đề của lịch sử và xã hội.

CHƯƠNG I

DIỄN BIẾN CỦA NGÔI CHÙA VIỆT

Bất kể một tôn giáo hoặc tín ngưỡng nào vào nước Việt, thường bao giờ cũng tạo dựng cho nó những giáo đường. Đối với Phật giáo, dù rằng Phật pháp đã đặt một trọng tâm của Vũ trụ quan và nhân sinh quan vào lẽ "vô thường" đề cao quan niệm "vô chấp", cũng không vượt ra ngoài quy luật đó. Cũng bởi cho rằng đạo Phật trước hết đến từ phương Nam, nên người ta dễ nghĩ tới các kiến trúc Phật giáo ở buổi đầu mang nhiều nét ảnh hưởng Ấn Độ, hay ít nhất ở đương thời dạng kiến trúc này đã có sự tương đồng nào đó với điện thờ của các cư dân Đông Nam Á quanh vùng. Rồi, dần dần



Tượng Phật Pháp lồi
(chùa Thái Lạc Hải Hưng)
Gỗ TK XVI

qua các giai đoạn lịch sử mà ngôi chùa Việt đi tới ổn định. Song, bước đường "ổn định" đã diễn ra như thế nào? chịu sự chi phối bởi các yếu tố chủ yếu nào? Và, tất nhiên, còn biết bao vấn đề liên quan khác nữa sẽ được đặt ra với ngôi chùa.

Điều không may mắn cho chúng ta là các ngôi chùa nói chung hiện nay thường không còn nguyên vẹn, nhiều ngôi chỉ còn trong sách sử ! Thực trạng ấy có nhiều nguyên nhân. Trước hết là sự tàn phá của người phương Bắc, rồi các cuộc nội chiến, thiên tai và cả ý thức tôn tạo không đúng cách của người thời sau.

Tình hình như nêu trên, khiến chúng ta khó có thể nhìn nhận một cách chân xác về ngôi chùa, nhất là ở giai đoạn đầu. Đồng thời, những ý kiến tản mạn xung quanh vấn đề này cũng quá nhiều khiến khó xác định được rõ ràng.

Dưới thời Bắc thuộc, vào đầu thế kỷ III, Khương Tăng Hội (gốc người vùng Sogdiane -Ấn Độ) đã khai mở Thiền học Đại thừa trên đất Việt, ông xem Diệu Tâm Chân Như là bản thể của giác ngộ mang tính uyên nguyên của vạn pháp. Vào giai đoạn này, kiến trúc Phật giáo được Tăng Hội gọi là "Miếu đường" (bài tựa kinh *Pháp cảnh*) ; cũng có khi ông gọi là "Tông Miếu" (*Lục độ tập kinh*). Ngôn từ chùa (tự) chưa thấy xuất hiện.

Các kiến trúc mà Tăng Hội nói tới, đến nay, chưa có một điều kiện nào để xác định. Chúng ta chỉ có thể ước đoán rằng Phật diện cũng tương tự như những am miếu đương thời, sự khác nhau cơ bản chỉ ở vị thần linh được thờ ở bên trong. Dựa vào các cứ liệu dân tộc học, chùa của người Mường (một cộng đồng gần gũi người Kinh) mang nhiều yếu tố bản sơ, thường là ngôi nhà một gian hai chái, mái lá đơn sơ, gian chính có nhang án, có ảnh Phật hoặc một chữ Phật lớn trên nền đỏ. Cũng có chùa làm dưới một mái đá, mà, đôi khi một chóp đá tự nhiên dưới mái đá đó được đồng nhất với

bụt (có khi có cả bụt đực, bụt cái...). Ngôi chùa Mường chỉ như một gợi ý cho chúng ta về kết cấu của các điện thờ dưới thời Khương Tăng Hội mà thôi.

Vào thế kỷ V-VI, trong xã hội Việt, đạo Phật đã phát triển khá mạnh, đã có nhiều kiến trúc Phật giáo nổi tiếng, "... Giao Châu có tới hai mươi ngôi bảo sát". Kiến trúc của các ngôi bảo sát hẳn khác các kiến trúc Phật giáo ở Trung Hoa. Bởi trước hết, các kiến trúc này ít nhiều đã được gắn với con đường Phật giáo đến từ phương Nam. Một số nhà nghiên cứu mỹ thuật cổ nước ta đã nghĩ tới các điện thờ mang hình thức của một dạng đền núi, hoặc cây "tháp", phần nào có thể tương tự như tháp của một số cư dân phương Nam đất Việt. Trong đời Đường (Bắc thuộc) còn cần phải đề cập tới một số vị cao tăng nổi tiếng ở nước ta, đó là Vinitaruci (Tì Ni Đa Lưu Chi, cuối thế kỷ VI) và học trò của ông là Pháp Hiền. Thiền phái này đã mang nặng yếu tố Mật giáo, đem Phật giáo dung hợp với những tin ngưỡng dân gian. Do đặc điểm đó mà phái này có khả năng phát triển rộng trong quần chúng. Các ngôi chùa thuộc dòng Đại thừa ở đất Việt Nam lúc đó, đã hội nhập vào nó cả những thần linh địa phương, hay nói một cách khác, các thần linh này đã được nhập vào phạm trù Phật giáo. Về mặt tạo hình, chắc rằng ngôi chùa đã xuất hiện ở nhiều làng xóm. Nhà sư đã trở thành những trí thức tiêu biểu

của thời đại, góp phần đảm đương việc nước, Phật giáo đã như một hệ tư tưởng chính thống của xả hội... Điều đó khiến cho Đinh Liễn (con Đinh Tiên Hoàng) đã quan tâm nhiều tới việc hoằng dương Phật giáo. Và đến nay, chúng ta còn tìm được một số cột ghi kinh *Bát Nhã* ở vùng Trường Yên, kinh đô cũ dưới thời Đinh (Hà Nam Ninh). Vào thời Tiền Lê, dấu vết để lại cho chúng ta, hiện chỉ mới thấy một chiếc cột đá lớn ở chùa Nhất Trụ (Trường Yên). Với cột này, chúng ta nghĩ tới sự dung hợp giữa đạo Phật và Bà La Môn giáo. Phải chăng đó là một thực tế, của một ý thức, muốn quay trở về với cội nguồn Đông Nam Á của dân tộc ta ở buổi đương thời. Tất nhiên, dưới thời Đinh -Lê, với kinh đô ở vùng Trường Yên, đã biểu hiện nhiều mặt non yếu của những triều đại trứng nước, chưa thoát khỏi nhiều yếu tố của thủ lĩnh quân sự. Các triều đại này chưa sử dụng được triệt để mặt tích cực của Phật giáo. Đó là điều khiến chúng ta dễ nhận thấy các chùa trong nước chủ yếu được dựng theo hình thức tự phát, không quy thuộc về một mối. Từ thời Lý, đạo Phật được phát triển rầm rộ. Nhà nước được ra đời và củng cố bởi trí thức Phật giáo, và phần nào Phật giáo đã tập hợp được lực lượng toàn dân.

Thời Lý đã phân chùa ra ba loại : Đại danh lam, Trung danh lam, và Tiểu danh lam. Những chùa được

xếp vào ba loại này đều được sự bảo trợ của nhà nước, dưới hình thức được cấp ruộng đất và canh phu... Cho tới nay, những dấu vết của chùa thời Lý để lại cho chúng ta có thể xếp vào mấy dạng như sau :

- *Đại danh lam kiêm hành cung*. Bao gồm các chùa Phật Tích, Vĩnh Phúc, Lãm sơn (đều thuộc Hà Bắc), Long Đọi, Chương Sơn (đều thuộc Nam Hà), Tường Long (Hải Phòng...). Thông thường, các ngôi chùa này được dựng trên đỉnh một đồi thấp với một cấp nền, hoặc lưng chừng một quả đồi cao thường với ba hoặc bốn cấp nền. Các đồi này bao giờ cũng gần sông. Một con ngòi lớn được đào thẳng từ sông vào chân đồi, để thuyền vua có thể lui tới một cách thuận lợi. Từ bến nước có đường rộng, bạt thoai thoải lên chùa. Trung tâm cảnh chùa là Phật điện. Bao quanh Phật điện (hai bên và phía sau) là các nhà tăng, thư tàng, nơi vua ngự và các nhà liên quan khác... Cho tới nay, Phật điện được nghĩ tới có hai dạng khác nhau, đó là dạng "tháp" và dạng "nhà". Chúng ta có thể thấy rằng dù trong dạng nào thì Phật điện cũng chỉ là một kiến trúc không chiếm một diện tích lớn. Bởi ở thời Lý, trong Phật điện chưa nhiều tượng. Thông thường, tuỳ theo từng chùa mà người ta đặt một pho tượng lớn của Phật hay Bồ Tát nào đó ngồi trên một bệ đài sen tương ứng. Như vậy, trong cách thờ, ít nhiều kiểu thức chung của các cư dân

Đông Nam Á vẫn như còn chi phối tới Phật điện của người Việt. Quay trở lại ngôi Phật điện, trong trường hợp dạng nhà, chúng ta có thể ước đoán đó là một kiến trúc đặt trên nền cao, một tầng, có dạng gần như vuông(1). Còn trường hợp "tháp"? Rõ ràng thời này tháp là ngôi "mộ", chưa được coi trọng. Tháp là điện thờ Phật hoặc Bồ Tát. Bằng vào những cứ liệu lịch sử, các kết quả khảo sát thực địa, tâm lý...., chúng ta có thể nghĩ tới có vài dạng tháp khác nhau. Với tháp Long Đọi có 13 tầng, đó là một tháp Phật, lòng tháp đặt tượng Như Lai Đa Bảo, mà sự tích nói rằng, chỉ nghe tên Người là thiện nam tín nữ đều khởi lòng thiện. Tháp này xây vuông, và chúng ta nghĩ tới ít nhiều đã chịu ảnh hưởng về hình thức tháp nhiều tầng của Trung Hoa. Dạng tháp thứ hai, như "Đại Thắng Tư Thiên Bảo tháp" (Báo Thiên, Hà Nội) với 12 tầng. Tháp mang tư chất như một đài chiến thắng, trước khi được sử dụng làm một kiến trúc trong cảnh chùa. Về hình thức, chúng ta dễ nghĩ tới tháp có dáng dấp tương tự như tháp Long Đọi (2).

Dạng tháp thứ ba như tháp Chương Sơn, tháp Tường Long, có thể cả tháp Phật Tích nữa. Những tháp

---

(1). Dựa theo kết cấu chùa phổ biến ở các thời sau mà suy ngược lên.

(2). Tháp Báo Thiên dựng trước tháp Long Đọi tới gần 70 năm, vào 1057, song trong phân loại, do ý nghĩa khởi nguyên khác nhau (không trực tiếp với Phật giáo) nên chúng tôi xếp sau.

này chỉ còn dấu vết nền móng (móng tháp Chương Sơn vuông, cạnh khoảng 19m). Do quan niệm các cây tháp của người Việt là một hình thức biến tướng của tháp Trung Hoa, nên các học giả Pháp đã cho rằng do chiều cao của tháp thường gấp từ 2,5 lần tới xấp xỉ 5 lần chân tháp. Như vậy, tháp Chương Sơn đặt trên đỉnh một quả đồi, giữa đồng bằng huyện Ý Yên, đã phải cao ít nhất xấp xỉ 45m [1]. Nếu đúng như vậy thì tháp đã trở thành một trong những kiến trúc khá vĩ đại, về hình thức không tránh khỏi tính chất áp chế. Đó là điều khó chấp nhận được trong thực tế ở nước ta (về bối cảnh lịch sử, điều kiện lịch sử, điều kiện kinh tế, nhân lực, tâm lý...). Mặt khác, với một ngôi tháp đá to lớn như vậy đặt ở đỉnh núi đất, thì việc gia cố nền móng đòi hỏi phải được đặt lên hàng đầu. Tháp Chương Sơn đã tồn tại tới ngày giặc phương Bắc tàn phá, Tháp không để lại một dấu ấn sâu sắc nào dưới mắt các thiền gia và nho gia thời Trần, mặc dù tháp chỉ cách một trung tâm mỹ thuật thời Trần (Thiên Trường, Nam Định) khoảng 20 km... Như vậy, khó có thể tin được tháp có một độ cao như giả thuyết của người Pháp trước đây.

Hiện nay, ít nhiều chúng ta đã nhận thấy tinh thần tự chủ tự cường của dân tộc dưới thời Lý mặt nào được

---

(1) Cao nhất có thể tới gần 100 mét, với đồi cao hơn 70 mét thì so với mặt ruộng tháp cao tới gần 200 mét.

đặt vào sự trở về với cội nguồn Đông Nam Á, ý thức "giải Hoa" cũng được biểu lộ khá rõ, nhất là mặt mỹ thuật. Chính điều đó đã gợi ý cho chúng ta nghĩ tới những ngôi tháp mang tính chất Phật đường này. Một ngôi tháp đá, hay đúng hơn là một ngôi "nhà", có thể mang dáng dấp các tháp phương Nam, hay kế thừa các bảo sát của thiên niên kỷ trước.

- *Đại danh lam không kiêm hành cung*. Theo sử sách thì loại kiến trúc này cũng khá nhiều, nhưng tới nay dấu vết chỉ còn lại ở một vài nơi, như chùa Bà Tấm (Gia Lâm, Hà Nội), chùa Hương Lãng (Văn Mỹ, Hải Hưng). Kiến trúc này chiếm một mặt bằng khá lớn (ngang khoảng 60m, dọc gần 100m) được dựng trên mặt đất bình thường. Từ cửa vào tới Phật điện thường qua hai cấp nền. Phật đường nằm sâu ở phía trong, là một toà nhà trung tâm, theo hình thức có thể gần như vuông, không lớn lắm. Trong Phật đường thường chỉ có một bệ đá lớn làm nơi ngồi của Phật. Như vậy, về bố cục đã gần tương tự như ngôi chùa kiêm hành cung. Sự khác nhau chủ yếu ở chỗ địa thế mặt bằng và ở các đề tài điêu khắc trang trí kèm theo mà thôi.

- *Chùa của Đại sư và của dân*. Chắc chắn ở đương thời thì loại chùa này khá nhiều. Song do chất liệu xây dựng không bền vững mà nay không còn nữa. Tuy

nhiên, dựa vào các hiện vật còn lại, chúng ta có thể nhận ra được đôi điều về loại chùa này.

Với chùa Diên Phúc, chùa Thày (Hà Tây) và chùa Chèo (Hà Bắc) còn để lại ở mỗi nơi một số đá tảng chân cột loại trung bình (vuông với cạnh ≈ 70cm). Đó là một chứng tích khẳng định về loại kiến trúc dân dã này. Đây là một ngôi nhà gỗ dựng trên nền cao, kết cấu mặt bằng gần như vuông, mỗi cạnh xấp xỉ hơn kém 10 mét chút ít, kiến trúc không có tường bao. Trong lòng nhà có thể có một tượng Phật (chùa Thày, chùa Kim Hoàng, chùa Chèo, mỗi nơi còn một bệ phật). Hình thức ngôi chùa đơn giản, nhỏ, nhưng được dựng ở một địa thế bằng phẳng, rộng rãi, đủ sức làm nơi hội tụ của các Phật tử trong vùng. Những kiến trúc này có khi được gọi là am (Hương Hải am = tiền thân chùa Thày). Ở nơi đó các nhà sư thường giảng đạo.

Vào thời Trần (thế kỷ XIII-XIV), đạo Phật ở nước ta vẫn tiếp tục phát triển. Các Phật phái dưới thời Lý lu mờ đi để cho một thiền phái mới nổi dần lên. Những thiền gia nổi tiếng của thiền môn mới này đã tập trung vào tầng lớp trên, mở đầu là Thái Tông, vua đầu của triều Trần. Ông đã bỏ cung "trốn" vào Yên Tử để tìm Phật, được Phù Vân quốc sư chỉ rõ "Phật ở nơi tâm !...". Về triều. Thái Tông đã chuyên tâm tới kinh Kim

Cương, vua đã hiểu lẽ thâm huyền của Lý Chân Không, Lý Vô Tướng, chủ trương lấy giác làm trọng.

Cũng vào đầu thời Trần, một nhân vật khác được nổi lên, đó là Tuệ Trung Thượng sĩ. Ông cũng đề cao sự giác ngộ, chú trọng "kiến tính" (1). Ở ông, một tính chất nổi lên rõ rệt là : vô chấp (2), không phân biệt ngã nhân với tha nhân, với ông thì : "Niết bàn vô trụ xứ".

Những người mở đầu cho Phật phái thời Trần đã đề cao tính chất "phóng khoáng" của Thiền và ít nhiều đã kết hợp với tư tưởng Lão Trang để đưa Phật giáo nước ta bước vào một hướng mới. Kế tục Tuệ Trung là vua Trần Nhân Tông. Nhân Tông là tổ thứ nhất thiền phái Trúc Lâm. Sau Nhân Tông là Đại sư Tháp Loa (tổ thứ hai) rồi Tôn giả Huyền Quang (tổ thứ ba). Dưới thời Nhân Tông và Anh Tông, phái Trúc Lâm phát triển khá mạnh, đã "quản lĩnh sổ sách tăng đồ trong nước, định tăng chức, đặt chùa tháp và ba năm một lần độ tăng. Đó là một cách để thống nhất tôn giáo" (Nguyễn Đổng Chi : *Cổ văn học sử*). Cùng với sự đề cao Phật giáo, phái này đã cản trở sự phát triển tín ngưỡng dân gian. Chính Nhân Tông đã đi du hoá và cho huỷ

---

(1) *Kiến tính* : thấy được cái bản tính chân thực của mình. Đó là Phật tính.

(2). *Vô chấp* : không nên thuộc vào bất kể một điều kiện, sự việc nào của hình, danh, sắc, tướng.

phá đến thờ "quỷ thần không được chính đáng". Mật tông cũng một thời giảm đi, chỉ tới Pháp Loa (đời Anh Tông), Mật tông mới phát triển trở lại. [1]

Tình hình như nêu trên cho thấy ở giai đoạn đầu, các ngôi chùa thường được tập trung dưới sự chỉ đạo của Nhà nước, được sự bảo hộ của chính quyền. Và với tư tưởng Thiền, đề cao vô chấp, thì các ngôi chùa có lẽ hầu như chỉ là nơi tụ hội của các tăng nhân, Phật tử, đàm đạo Phật pháp. Bởi mang tính chất như vậy, mà tăng đồ có thể chú ý nhiều tới kiến tính, tới bản thể chân tâm, tư tưởng nặng về xuất thế gian. Đó là một trong nhiều giả thuyết để nghĩ rằng : tượng Phật thời Trần, tới nay, chưa tìm được một pho nào, và chùa thời Trần cũng ít qui mô.

Thực ra, theo lịch sử thì Trần Thái Tông đã sức cho dân các nơi phải thờ Phật trong các ngôi đình quán. Song các đình quán này tới nay cũng không còn. Dấu vết để lại được tập trung vào các di tích của triều đình (có niên đại khoảng nửa cuối thế kỷ XIII và đầu thế kỷ XIV), và một số chùa làng ở cuối thế kỷ XIV. Chúng ta có thể nghĩ tới các ngôi chùa điển hình của triều đình

(1). Theo sử sách thì với Huyền Quang, tính chất Mật tông đã ảnh hưởng trực tiếp tới kiến trúc nghệ thuật. Như ông đã cho dựng Cối Kinh, một loại tháp quay có gốc từ Mật giáo Tây Tạng ; song rất tiếc, tháp đó nay không còn.

như Phổ Minh và Yên Tử, một ở đồng bằng và một xây theo triền núi. Đặc điểm chủ yếu của các kiến trúc này là chứa đựng nhiều tính chất tu hành, không mang tính chất hành cung. Trong bố cục mặt bằng, ngôi tháp với hình thức nhiều tầng, tuy vẫn là một kiến trúc chính của chùa, nhưng đã được đẩy ra phía trước, Phật đường đã chuyển vào một ngôi nhà khác ở phía sau tháp. Lòng tháp là tượng một vị Phật Bích Chi, nội địa.

Các chùa làng ở cuối thế kỷ XIV, chỉ là một kiến trúc nhỏ, mang sự kế thừa của chùa làng thời Lý. Chùa được dựng trên một nền cao gần như vuông (cạnh dài trên dưới 10 mét chút ít). Những ngôi chùa như Thái Lạc (Hải Hưng), Bối Khê (Hà Tây) là những điển hình. Ngôi chùa cổ đó thực chất chỉ là toà thượng diện của chùa hiện nay, với bốn cột cái lớn, "vì" kết cấu theo kiểu giá chiêng giữa lồng ván lá đề... Lòng các toà chùa không hề thấy dấu vết của tượng Phật (kể cả bệ tượng). Cho nên, chúng ta dễ nghĩ tới các ngôi chùa này đã thờ tranh Phật hay chữ Phật lớn, theo cách thờ còn tồn tại trong dân gian hay trong dân tộc ít người. Nhiều chùa còn để lại một nhang án bằng đá khá lớn (chữ ghi sau nhang án đá chùa Bối Khê là "Thạch bàn"). Nhang án này hình chữ nhật với chiều dài có khi hơn 3 mét, chiều rộng hơn 1 mét, phần trên là một đài sen chạm nổi, thân bàn ở bốn góc có thần điểu (Garuđa), mặt thân phía

trước và hai bên chạm rồng và hoa. Đế thường dật cấp hoặc khum lợi chậu với các hình chạm hoa cúc trong khung vuông hay cánh sen dẹo úp... Những ngôi chùa có bàn thờ đá hoa sen hình hộp thường ở các làng ven triền sông Đáy hoặc các chi lưu của sông này. Điều đó khiến chúng ta dễ ngờ vực rằng chúng là sản phẩm của hiệp thợ đá có truyền thống ở vùng Ba Thá (Ứng Hoà -Hà Tây).

Sang thời Lê Sơ (thế kỷ XV), phật giáo bị chính quyền hạn chế. Ngôi chùa không có điều kiện phát triển. Trước đó, trong cuộc chiến tranh xâm lược, giặc Minh đã tàn phá khá nhiều chùa ở nước ta. Nhưng tới nay, tầng lớp địa chủ mới nắm ngọn cờ dân tộc, thực hiện cuộc chiến tranh giải phóng thắng lợi, đã lấy Nho giáo làm hệ tư tưởng chính thống. Và, như thế, Phật giáo trên cơ bản bị đẩy lùi về nơi thôn dã. Trên thực tế, chúng ta tìm được rất ít dấu vết cụ thể liên quan đến ngôi chùa ở thời Lê sơ (hiện mới thấy được một vài tấm bia, như ở chùa Kim Liên -Hà Nội ; chùa Cao -Quốc Oai, Hà Tây ; chùa Phúc Thắng -Thạch Thất, Hà Tây...). Những chùa làng không để lại một chữ nào của đương thời để minh chứng, nên chúng ta chỉ có thể thông qua tạo hình để nhận thấy chúng vẫn được tiếp tục xây dựng, tuy rất ít ỏi. Có thể như một số chùa ở hữu ngạn sông Đáy thuộc huyện Ứng Hoà, Hà Tây.

Việt và Trung Hoa là hai nước, trên cơ bản, khác hẳn nhau về nền tảng xã hội. Người Trung Hoa đã từ bỏ chế độ công xã nông thôn từ thời Thương -Chu ; còn người Việt thì duy trì chế độ đó muộn hơn tới hàng thiên niên kỷ. Ruộng công của người Việt tuy ít dần, nhưng vẫn còn cho tới tận thế kỷ XX. Chỉ riêng một điểm đó thôi, đã cho thấy hai dân tộc có hai hoàn cảnh khác nhau. Cho nên, đem hệ tư tưởng Nho giáo đã nhuốm đầy tính tiêu cực ở chính quê hương của nó để làm cơ sở tinh thần cho xã hội Việt, thì khó có thể phù hợp được. Vì thế mà dưới sự hỗ trợ đắc lực của triều đình, Nho giáo chỉ đạt tới đỉnh cao ở thời Lê Thánh Tông, rồi sau đó nó bị phai tàn ngay. Sự "thoán nghịch" của nhà Mạc (thế kỷ XVI) đã mở đầu cho giai đoạn mới. Trên bình diện mỹ thuật, đó là thời kỳ khởi đầu của nền nghệ thuật dân gian phát triển. Sự vươn lên của nền kinh tế, với mặt nào đó, tư tưởng được cởi mở hơn, khiến cho các tôn giáo, tín ngưỡng có điều kiện phục hồi và phát triển. Ngôi chùa cũng như các kiến trúc khác của đương thời đã nảy nở mạnh theo các triền sông giao thông chính như sông Đáy, sông Hồng, sông Cầu, sông Thái Bình, sông Kinh Thày... cùng các chi lưu. Những ngôi chùa nổi tiếng như chùa Cói, chùa Thượng Trưng, chùa Hội Hạ (cùng thuộc Vĩnh Phú), chùa Hương Trai, khu chùa Thày và Bối Khê (Hà Tây),

nhiều chùa thuộc hệ thống Tứ pháp ở khu vực Dâu (Hà Bắc), chùa Ninh Hiệp, chùa Đa Tốn (Hà Nội) chùa Mễ Sở, chùa Động Ngọ, Côn Sơn và nhiều chùa khác (Hải Hưng), chùa Phổ Minh (Nam Định), chùa Trà Phương (Hải Phòng) cùng nhiều chùa ở hải đảo như chùa An Đông (Quảng Yên) và rồi cả chùa Ngang tận Nghệ Tĩnh..., tất cả đều được quan tâm làm mới hoặc tu bổ với nhiều dấu ấn để lại.

Về cách thức xây dựng chùa thời Mạc, trên cơ bản còn giống như kết cấu chùa làng ở nửa cuối thế kỷ XIV. Song, một điều đáng quan tâm nữa là ở các tượng. Trước hết, có thể nói đây là các tượng gỗ sớm nhất còn lại tới nay ở nước ta. Vai trò của các tượng này càng có ý nghĩa khi chúng ta mới chỉ nhận thấy chắc chắn trước chúng có hai pho tượng Phật bằng đá của thời Lý (Phật Tích và Chương Sơn) mà thôi. Một đặc điểm nữa ở thời này, là sự xuất hiện nhiều loại tượng. Ta có thể kể được tới các bộ tượng Tam thế (chùa Trà Phương, chùa Ninh Hiệp, chùa Lệ Mật, chùa Thày...), tượng Thích Ca sơ sinh (chùa Đông Dương -Hải Hưng), nhất là tượng Quan Âm (chùa Thượng Trưng, Hội Hạ, Đa Tốn, Ngô Sơn, Động Ngọ, Phổ Minh... kể ra còn nhiều), rồi tượng Tứ pháp được Phật hoá (chùa Thái Lạc -Hải Hưng)... Với các tượng như kể trên, Phật điện từ thời Mạc đã trở nên đông vui hơn, đồng thời nó mang ý thức bình

dân hơn. Với cách thức thờ theo lối "thế gian" (1), ít quan tâm đến "xuất thế gian", nên Phật tử chú ý nhiều tới cầu tha lực của Phật cùng Bồ tát. Dương nhiên, sự xuất hiện nhiều tượng Quan Âm Nam Hải, khiến chúng ta còn nghĩ tới sự phát triển của thương huyền với vai trò của tầng lớp thương nhân đã đạt được một mức độ đáng kể nào đó ở đương thời.

Chùa làng thời này vẫn còn là một trung tâm văn hoá của làng xã.

Tới thế kỷ XVII, sự sùng bái đạo Phật không bị cấm đoán. Ở đầu thế kỷ các ngôi chùa vẫn được duy trì và phát triển có vẻ bình thường. Nhưng, kể từ những năm 30 trở đi (dưới đời Trịnh Tráng), biến cố chiến tranh Nam-Bắc triều (Lê-Mạc) vừa chấm dứt được ít lâu thì bọn thống trị lại đẩy dân tộc vào cuộc chiến tranh Trịnh-Nguyễn. Sự sa đoạ và những hành động tiêu cực của tầng lớp vua quan đã đưa Nho giáo ở nước ta vào tình trạng khủng hoảng chưa từng thấy. Đó là điều kiện để cửa chùa cần được "mở rộng". Phật pháp đương thời đã như một cứu cánh cho hệ tư tưởng xã hội. Nhiều người ở tầng lớp trên cũng "núp bóng" Phật đài. Giai đoạn này là thời cơ để các tông phái Lâm Tế và Tào

---

(1). Thế gian trụ trì Phật pháp -cách thờ Phật phải có hình mẫu cụ thể để Phật tử hướng vào. Từ đó mà khởi tâm lành, lòng thiện và tin theo. Đó là cách thờ của bình dân.

Động với nhiều nhà sư Trung Hoa du nhập mạnh hơn vào nước ta. Tình hình như nêu trên, tất nhiên ngôi chùa được quan tâm hơn. Ở trong Nam, dưới sự ủng hộ của chúa Nguyễn, nhiều ngôi chùa lớn được dựng (Thiên Mụ) ở Huế, Sùng Hoá ở Phú Vang, Bảo Châu ở Trà Kiệu, Kính Thiên ở Thuận Trạch, Chúc Thánh ở Quảng Nam, Hội Tông ở Phú Yên, và nhiều chùa khác nữa...). Rất tiếc rằng tới nay các chùa trên không còn để lại được dấu vết gì của thời khởi dựng. Trên đất Bắc, sự tham gia của tầng lớp trên (thường thông qua các bà hoàng, công chúa, quận công...) đã tạo cho nhiều ngôi chùa có một quy mô mới, khang trang, rộng rãi với nhiều toà ngang dãy dọc. Người ta dựng mới và nhất là quan tâm tới các ngôi chùa đã nổi tiếng. Sự to lớn ấy có thể được dẫn chứng bằng câu : "Mười tám đóng cửa chùa Giạm", có nghĩa là từ tiếng thu không (chuông chùa sẩm tối) tới lúc trăng mọc ngày 18 mới đóng xong cửa. Mở đầu cho ngôi chùa quy mô là chùa Quỳnh Lâm, Thầy, Bút Tháp, Giạm, Phật Tích, Keo Thái Bình, Keo Nam Định và một số chùa khác nữa.

Sự tham gia của tầng lớp trên vào ngôi chùa và nhiều di tích khác đã dẫn đến việc khởi đầu cho hiện tượng thâm nghiêm hoá bộ phận chủ yếu của ngôi chùa. Như ở chùa Thầy, tại toà điện thánh, người ta bao kín xung quanh bằng hệ thống ván đố, khiến lòng nhà rất tối. Và, ở đây không có

một hình chạm trang trí "thông thường" nào, mặc dù mặt ngoài chạm khá nhiều hình rồng, phượng, hoa cách điệu... Đó là một trong những hậu cung sớm nhất ở nước ta. Dương nhiên, với sự mở rộng quy mô của chùa thì tượng trong chùa cũng được làm với nhiều loại hơn. Ngoài những loại tượng như ở thời Mạc, thì bộ Di Đà Tam tôn đã xuất hiện (chùa Thày), rồi tượng các Bồ tát Văn Thù, Phổ Hiền, Tuyết Sơn, tượng sư tổ, tượng hậu Phật, (chùa Bút Tháp -Hà Bắc ; chùa Mật -Thanh Hoá...). Phật điện đã đông dần lên.

Vào cuối thế kỷ XVII, với sự phát triển đến đỉnh cao của nghệ thuật đình làng thì vai trò của ngôi chùa có lu mờ đi chút ít, nhưng ở nhiều ngôi chùa của dân cũng đã được đưa vào một vài yếu tố mới, như tháp quay (chùa Phẩm, chùa Động Ngọ -Hải Hưng ; chùa Phú Mẫn (đã mất) thuộc Hà Bắc). Rồi chùa đã xuất hiện hình thức trang trí mang yếu tố dân gian tương tự như ở đình (chùa Chúc -Văn Điển, Hà Nội)...

Trong thế kỷ XVIII, kinh tế tập thể của làng xã suy giảm, ruộng tư phát triển mạnh, dẫn đến nạn người cày không có ruộng, hàng chục vạn nông dân phải lưu vong. Tình trạng đói khổ gây thành cuộc chiến tranh nông dân triền miên. Trong khi đó, tầng lớp quan liêu và địa chủ cũng sa đoạ cùng cực, chỉ lo

vơ vét. Tình hình này khiến cho bước đi của ngôi chùa Việt gặp trở ngại lớn. Với sự bảo trợ của một số người có hảo tâm, một vài ngôi chùa được tạc thêm tượng Tuyết Sơn (chùa Keo -Thái Bình, chùa Miễu -Hải Hưng) hay tượng Kim Cương (chùa Mía -Hà Nội)... Chỉ tới cuối thế kỷ, với vương triều Tây Sơn, xã hội trở nên ổn định hơn thì ngôi chùa cũng dần dần bước vào sự phát triển bình thường. Lúc này, tầng lớp trí thức đã mất lòng tin một cách sâu sắc với hệ tư tưởng Nho giáo. Nhiều người đã quay trở về với Phật giáo (Ngô Thì Nhậm tự nhận là tổ thứ tư của thiền phái Trúc Lâm, người em rể của ông là Phan Huy Ích cũng rất sùng Phật pháp). Trong tình hình như vậy, dưới thời Tây Sơn, với sự tham gia ít nhiều của tầng lớp tri thức tân triều, đã để lại cho chúng ta hai ngôi chùa điển hình là Kim Liên và Tây Phương (đều thuộc Hà Nội). Đặc điểm nổi bật của các chùa này là kết quả của sự dung hoà giữa hai hệ thống tư tưởng Phật và Nho. Chúng ta như nhìn thấy ba toà nhà song hàng của chùa là tượng trưng cho Tam tài, và riêng từng toà nhà đã như chứa đựng ở đó những nguyên lý của Dịch học. Đồng thời, ở chùa Tây Phương đã có một

hệ thống tượng Phật giáo đầy đủ và đẹp nhất trong các chùa Việt. Chùa Tây Phương và Kim Liên đã như một thể nghiệm trên bước đi của ngôi chùa và chúng là một hợp thể sóng đôi để biểu hiện về một ý nghĩa sâu xa của Phật pháp.

Sang thế kỷ XIX, dưới triều Nguyễn, về mặt tinh thần ít nhiều đạo Phật được triều đình nâng đỡ [1]. Đồng thời, chính sách buổi đầu Nguyễn vẫn chưa tỏ ra khắt khe lắm. Cho nên đình chùa khoảng đầu thế kỷ đã được làm lại khá khang trang, nhất là các chốn tổ (nơi tụ hội các nhà sư trong dịp kết hạ). Điển hình có thể kể tới chùa Đức La (chốn tổ gốc của Thiền phái Trúc Lâm, ở Yên Dũng, Hà Bắc), chùa Bổ (nay đã sửa lại gần như hoàn toàn, ở Việt Yên, Hà Bắc), chùa Thiên Mụ (Huế) và nhiều chùa khác nữa. Ngoài một số chùa được sự bảo trợ của triều đình, còn đa số chùa khác được làm lại với sự đóng góp của dân, dưới sự chủ trì của một số tổ chức nào đó trong làng hay do một người có chức vị, hoặc do chính nhà sư trụ trì cảnh chùa. Khoảng từ giữa thế kỷ, nền kinh tế tư nhân phát triển mạnh hơn, tầng lớp thương nhân quyên cúng nhiều cho

(1). Các chúa Nguyễn tin sùng đạo Phật, muốn dựa vào đạo Phật để củng cố chính quyền, thời Vua Gia Long phần nào đề cao Nho, nên hạn chế Phật, nhưng thời Minh Mệnh thì đạo Phật được ủng hộ.

chùa, với ý nghĩa như một khoán ước. Các nhà sư vì thế có kinh phí mở rộng chùa và tạc tượng. Từ đây, tượng trong các chùa đầy đủ dần, rồi đôi khi có cả tượng theo tích riêng của từng nơi (chùa Hoè Nhai -Hà Nội). Tình hình như nêu trên cùng sự khủng hoảng lòng tin vào hệ tư tưởng chính thống của xã hội, từ nửa cuối thế kỷ, đã thúc đẩy cho tín ngưỡng dân gian và mê tín dị đoan có điều kiện phát triển mạnh hơn. Cửa chùa không chỉ là chốn tu tâm, mà còn là nơi "đồng cô bóng cậu". Nhà sư đôi khi vì lợi đã mải mê việc thánh hơn việc phật. Rồi ngay trong cảnh chùa, điện mẫu cũng được phát triển, trở thành nơi cúng bái "sầm uất" dưới bóng áo cà sa. Phật và thánh được nhập lại để trở thành một tập thể thần linh đem tha lực cứu vớt con người theo cách "tốt lễ dễ kêu". Điển hình như ở chùa Kim Liên (Hà Nội).

Vào những năm 30 của thế kỷ XX, một phong trào chấn hưng Phật giáo trong xã hội Việt được khêu dậy. Tất nhiên xu thế của thời đại không khỏi va vấp vào vấn đề chính trị. Song phong trào này đã góp được một phần vào việc làm trong sạch dần Phật điện.

Ngôi chùa Việt đã có bước đi riêng của nó. Là một loại di tích có mặt hầu hết trong các giai đoạn lịch sử của 2.000 năm nay, nó là đối tượng số một của ngành

nghiên cứu mỹ thuật cổ. Với ngôi chùa, ít nhiều chúng ta có thể đọc lên được sự thăng trầm của một số sự kiện lịch sử, qua đó góp phần nhìn nhận chân xác hơn về nhiều vấn đề của lịch sử văn hoá dân tộc.

Cửa chùa trong quá khứ đã đóng góp vào sự cân bằng cho xã hội và cho mỗi người Việt.

CHƯƠNG II

VĂN HOÁ - HƯỚNG-BỐ CỤC CHUNG

1. VÀI VẤN ĐỀ THUỘC LĨNH VỰC KIẾN TRÚC

a) Thời gian tồn tại của ngôi chùa qua các thời :

Nếu chỉ bằng vào lịch sử biên niên, do các sử gia Nho học ghi lại thì công cuộc xây dựng cung điện, đền miếu ở nước ta khá nhiều, và phần nào có mặt trong tất cả mọi khoảng thời gian trị vì của các triều đại cũ. Chúng ta được biết, ngay từ thời Ngô Quyền *với Cổ Loa*, rồi nhà Đinh và Lê với Hoa Lư, nhà Lý (ngay từ Lý Thái Tổ) với Thăng Long. Nhiều cung điện, lầu các đã được dựng trong tư cách khang trang đồ sộ. Các thời

sau cũng nối gót thời trước mà dựng lên những công trình theo yêu cầu của mình. Tuy nhiên hầu hết những công trình tưởng như huy hoàng đó đã không còn nữa, khiến cho ngày nay khi muốn quan tâm tới các kiến trúc cổ, hết thảy, chúng ta người này rồi người khác vẫn phải đặt một tỷ lệ nào đó vào sách cổ. Tất nhiên, tránh sao được sự suy diễn quá đáng, nhất là đối với một số người ít quan tâm tới bối cảnh lịch sử.

Vậy thì, đa số các di tích cổ mà sách cũ ghi lại đó, dù là dấu vết, tại sao không còn?

- Nhiều người nghĩ rằng cứ triều đại sau đã phá huỷ của triều đại trước !

- Rồi thời tiết khắc nghiệt với mưa dầm, nắng dãi, với khí hậu nóng, nhiều gió bão, ẩm mốc đã huỷ hoại các kiến trúc.

- Rồi giặc Tàu tàn phá, cụ thể là việc quy tội cho giặc Minh với chính sách đồng hoá của chúng...

Biết bao lý do chính đáng được đem ra để minh giải cho sự mất dạng của một số di tích. Và, hình như các ý kiến đều thoả đáng cả. Nhưng, suy cho cùng không ai biết chính xác các di tích đã được xây dựng và mất đi trong điều kiện như thế nào?

Để bàn tới kiến trúc ngôi chùa cổ, ngày nay chúng ta chỉ còn dựa được vào một số rất ít dấu tích, trong đó

phế tích chiếm một tỷ lệ đáng kể. Thế mà các di tích hiện vật của mỗi thời chỉ tập trung vào một khoảng thời gian nhất định. Xưa nay chúng ta chỉ chú ý tới phần lồi của lịch sử, còn phần lõm khuyết hầu như ít được quan tâm. Mà phần lõm khuyết này đến nay lại cần phải được làm sáng tỏ, bởi chính ở đó mà chúng ta nhìn nhận chân xác hơn về lịch sử ngôi chùa và kiến trúc cổ nước ta.

Nói tới nghệ thuật thời Lý, thường người ta nghĩ rằng đó là nền mỹ thuật đã tồn tại trong hơn hai thế kỷ của triều đại này (1010-1225) ! Thực ra tất cả những gì thuộc về mỹ thuật gắn với các kiến trúc mà chúng ta đã biết chỉ nằm trong một khoảng thời gian ngắn. Di tích đầu tiên còn dấu vết có thể xác định được niên đại một cách tương đối cụ thể là một số hiện vật ở chùa Phật Tích (Hà Bắc). Niên đại của chúng thường được chấp nhận vào năm 1057 (có người nói năm 1062).

Di tích "cuối cùng" của thời này có niên đại được xác nhận vào năm 1126, với tấm bia đá ở chùa Linh Xứng -Thanh Hoá [1].

Thời gian trước năm 1057 và sau năm 1126 là thời lõm khuyết của mỹ thuật thời Lý. Đây cũng là thời kỳ mà chúng ta hiện chỉ còn tìm được các công trình chủ yếu qua sách vở.

(1). Hiện mới biết ở chùa Sốm Phúc Yên có một tấm bia mang niên đại 1206.

Chùa Một Cột -Hà Nội (được làm năm 1049) cũng đã mất dạng. Vậy thì nguyên nhân lịch sử nào đã chi phối tình trạng đó. Hiện nay mới chỉ có đôi lời giải thích dè dặt như sau : trước năm 1057 là thời kỳ "quá độ" tập dượt, đó là giai đoạn không thể thiếu được để cho các kiến trúc "to lớn" của thời Lý ra đời vào nửa cuối thế kỷ thứ XI. Đương nhiên giai đoạn "quá độ" này cũng đã xây dựng khá nhiều, nhất là cung điện. Nhưng thực tế các kiến trúc đó đã kém bền vững và sự huy hoàng của nó chỉ ở mức tương đối thôi. Nhà Lý dời đô ra Thăng Long đã hiểu được sự vươn lên của dân tộc để lập thành một quốc gia có tư thế ngang hàng Trung Hoa, tuy nhiên buổi đầu vẫn khó thoát khỏi được cái ý thức nhỏ hẹp của các triều đại đi trước.

Một yêu cầu thiết yếu của dân tộc (cả thống trị và nông dân) được đặt ra ở buổi đầu thời Lý là phải khẳng định được chế độ "Trung ương tập quyền". Yêu cầu này thống nhất với việc khẳng định một quốc gia độc lập. Đó cũng là cơ sở tinh thần cần thiết để sáng tạo nền kiến trúc mỹ thuật thời Lý. Hay nói đúng hơn, kiến trúc mỹ thuật thời Lý đã phản ánh mặt sáng tạo vĩ đại của cả dân tộc. Nền kiến trúc mỹ thuật này tồn tại trong khoảng thời gian sức dân tộc đang cường tráng, được nuôi dưỡng bằng những hào khí của chiến thắng "phá Tống bình Chiêm".

Tuy nhiên trong một xã hội có giai cấp, khi yêu cầu dân tộc không trở thành cấp thiết nữa thì mâu thuẫn nội bộ lại được đẩy lên hàng đầu.

Sự hà khắc của thống trị đã ảnh hưởng tới khối đoàn kết toàn dân, do đó vào nửa sau của triều Lý, nhân tố tập hợp lực lượng bị mất đi. Đó là nguyên nhân cơ bản để không thể có những công trình xây dựng to lớn dưới sự bảo trợ của triều đình nữa. Nền kiến trúc mỹ thuật nước nhà bước vào một giai đoạn khủng hoảng.

Qua đây cũng có thể rút ra một điểm căn bản là : với khoảng lõm khuyết hàng trăm năm của lịch sử mỹ thuật như vậy, không cho phép chúng ta xếp gộp hai nền mỹ thuật rất khác nhau của hai triều đại khác nhau vào làm một. Không có cái gì là "Mỹ thuật Lý -Trần" cả. Mỗi thời kỳ có một hoàn cảnh để hình thành nền mỹ thuật của nó. Và thực chất nền mỹ thuật của hai thời đã khác biệt hẳn nhau.

Các di tích kiến trúc mỹ thuật thời Trần đã được nhận biết qua hai dòng khác biệt hẳn nhau. Một dòng phục vụ yêu cầu của quý tộc thì ngày càng có xu hướng ảnh hưởng Trung Hoa, cùng với sự phát triển của tầng lớp nho sĩ. Một dòng được hình thành theo yêu cầu của làng xã có nhiều nét trở về bản thể cội nguồn.

Với dòng thứ nhất, di tích chùa Phổ Minh (Hà Nam Ninh) được coi là sớm hơn cả, làm năm 1262, hiện chưa xác nhận được một kiến trúc nào của thời Trần có trước niên đại này. Dòng thứ hai chủ yếu tập trung vào nửa cuối thế kỷ XIV. Chúng tồn tại vào khoảng gần 40 năm, từ cuối những năm năm mươi đến hết đời Xương Phù (1386).

Một vấn đề đặt ra cho chúng ta là vì sao lại có hai dòng với hai khoảng cách thời gian như vậy.

Vào thời Lý và nửa đầu Trần chủ yếu chỉ gặp di tích cung đình, rất ít thấy di tích của làng. Điều này cho phép chúng ta nghĩ tới các kiến trúc (kể cả kiến trúc tôn giáo) của dân đã xây dựng với một hình thức đơn sơ, gỗ tốt và gạch ngói chưa được dùng. Có lẽ ở một chừng mực nào đó người dân chưa dám vượt qua những quy định của triều đình. Trật tự xã hội ổn định trong tinh thần tôn sùng Phật giáo. Chỉ tới khi trong nội bộ thống trị bị khủng hoảng về hệ ý thức cơ bản của một bên là Nho, một bên là Phật, khiến cho mọi quy định khắt khe của triều đình ít nhiều bị hạn chế, buộc phải nới lỏng phần nào, tạo thời cơ để các kiến trúc với chất liệu tương đối bền vững của làng xã ra đời. Đó là các ngôi chùa nhỏ hợp với nền kinh tế công xã nông thôn chỉ thuần dựa vào nông nghiệp.

Sang thời Lê sơ, mọi sự nới lỏng ở cuối thời Trần như bị chặn lại. Triều đình đã khẳng định địa vị của Nho giáo, trật tự xã hội dựa hẳn vào hệ ý thức mới. Những quy định khắt khe lại được đặt ra. Không một di tích nào của làng xã được xác định cụ thể, trừ đôi ba tấm bia, chúng ta chỉ có thể thông qua nghệ thuật mà xếp một số nhang án vào thời kỳ này. Còn tất cả là di tích cung đình, chủ yếu gắn với vua. Đó là những cung điện, là lăng mộ.

Vào thời Mạc, thế kỷ XVI, sau giai đoạn dồn nén ở thời Lê sơ, thì đây là thời kỳ bùng nổ của kiến trúc mỹ thuật. Trước đây kiến trúc mỹ thuật Mạc chưa được chấp nhận. Tới nay thì vấn đề này không còn phải đặt ra nữa. Chúng ta đã xác định được một nền kiến trúc mỹ thuật cụ thể đậm màu sắc dân dã. Và, qua đó chúng ta nhìn thấy sự phát triển về thương nghiệp, sự "giàu có" về kinh tế của xã hội, nhiều biểu hiện của nghệ thuật với các yếu tố Mã Lai đa đảo, Môn, Hán, Tạng Miến. Rồi các hình trang trí đậm tính chất cầu phúc của cư dân nông nghiệp lúa nước.

Những gì tiềm tàng lắng đọng được khơi dậy để cho một nền kiến trúc mỹ thuật dân dã bừng tỉnh, mà qua đó chúng ta như nghe được tiếng nói đương thời. Phải nói rằng đây là một nền kiến trúc mỹ thuật mà chúng ta chưa xác định hết được hiệu quả.

Tuy nhiên, cũng như các thời trước, ngôi chùa thời Mạc không rải đều trong suốt cả thế kỷ XVI, thời Mạc Đăng Dung khá hiếm, thời kế tiếp cũng không hơn gì. Phải chăng đó là quy luật, là lẽ tất yếu với mọi dòng họ đã có những tác động khác nhau với bộ mặt xã hội, khiến cho chúng ta thấy ở mỗi thời nền kiến trúc -mỹ thuật nổi lên một tính chất riêng. Vào khoảng giữa thế kỷ này, họ Mạc như một lệ thường cũng quay về xây dựng ở quê hương (Kiến An -Hải Phòng) để làm chỗ dựa cho ngai vàng tại Thăng Long. Chúng ta đã gặp nhiều di tích gắn với vua và công chúa Mạc ở vùng này. Song, không còn quy mô to lớn như các triều trước.

Vào nửa sau thế kỷ XVI nhất là các thời Diên Thành, Sùng Khang, các công trình được nở rộ. Phải chăng chính sách của nhà Mạc phần nào đã giúp cho sự hưng thịnh của nền kinh tế làng xã và tầng lớp thương nhân được nâng đỡ, tạo điều kiện kích thích nền sản xuất phát triển. Và, từ đó hàng loạt kiến trúc với nhiều chùa, cùng đồ gốm lớn mang tính chất thương mại ra đời. Cuối thời Mạc, cuộc nội chiến của thống trị đã ít nhiều cản trở tới con đường đi của kiến trúc khiến cho các di tích vắng bóng khoảng hơn mười năm. Tuy vậy, những cơ sở kinh tế được tạo ra dưới thời Mạc không phải vì chiến tranh và sự thay đổi triều đại mà bị tàn

phá ngay. Ảnh hưởng của nó lúc thăng, lúc trầm trong suốt thế kỷ XVII, đã khoét sâu sự suy yếu của ý thức chính thống như tạo thành một tiên đề cho nền kiến trúc mỹ thuật dân dã phát triển tới đỉnh cao ở cuối thế kỷ này, ngôi chùa tạm thời lùi bước.

Bằng vào thực tế, từ thế kỷ XVIII trở đi các khoảng lõm về thời gian đối với kiến trúc -mỹ thuật như không còn nữa, về mật độ của di tích không phải lúc nào cũng như nhau, và tuỳ theo điều kiện lịch sử mà loại hình của di tích cũng phù hợp theo.

b) Sự phân bố ngôi chùa qua các thời :

Trên đất nước ta, không phải ở địa phương nào cũng đầy đủ di tích của các thời. Sự phân bố các ngôi chùa như gắn với sự phát triển thịnh suy của các giai đoạn lịch sử. Khó hoặc ít tìm thấy chùa có niên đại từ thế kỷ XVII trở về trước ở các vùng rừng núi và phía Nam. Tại sao như vậy ?

Chúng ta.hiểu rằng, một trong những mối liên kết chính để tạo lập đất nước thống nhất về mọi mặt là dựa vào kinh tế hàng hoá, vào thương nghiệp. Ở nước ta có nhiều đặc điểm riêng, tuy nhiên trong cả quá trình phát triển không thể thoát được quy luật này. Trong thời tự chủ, mà trước đây vẫn gọi là thời phong kiến, sự phân

bố của chùa ít nhiều đã nói lên bước phát triển của xã hội, và, cũng qua đó gợi cho ta nhiều vấn đề của lịch sử. Ở đây chỉ xin đề cập tới các vấn đề trên qua sự hiện diện của các ngôi chùa mà thôi.

Các chùa của thế kỷ XI và XII chỉ bó gọn trong một khu vực không lớn lắm. Nhà Lý giành được ngôi vua từ nhà Tiền Lê, tuy có ý thức kiến tạo một quốc gia lớn mạnh nhưng hoàn cảnh lịch sử chỉ cho phép nhà Lý thống nhất đất nước ở mức độ thấp. Cơ bản đối với các địa phương xa, nhà Lý phải dùng chính sách "ky mi", lấy ảnh hưởng chính trị thông qua áp lực quân sự để buộc các châu mục phải lệ thuộc. Điều kiện đó khiến cho di tích thời Lý chỉ có ở những vùng trực thuộc triều đình, trong địa bàn của người Kinh. Ta có thể tính tới các ngôi chùa nằm dọc theo ven bờ sông Đáy. Rồi ven bờ sông Đuống, vùng Hà Nội, vùng Bắc Ninh cũ và một phần vùng biển (ở Kiến An, Hải Phòng).

Địa vực ấy như chiếm gần hết đồng bằng Bắc Bộ. Các ngôi chùa được xây dựng dưới sự bảo trợ của Lý Thường Kiệt đương nhiên cũng được kể tới, nhưng dấu vết của thời khởi dựng các chùa đó hiện chưa xác nhận được rõ ràng. Và hơn nữa, theo chúng tôi, tính chất của di tích này về mặt xã hội ít nhiều có khác các ngôi chùa cùng thời ở Bắc Bộ. Sự ra đời của chúng như mang tư

cách xác nhận chủ quyền. Trở lại các di tích thời Lý ở địa vực kể trên. Chúng như khẳng định với chúng ta một khu vực có chung một nền chính trị, kinh tế và văn hoá trực thuộc triều đình. Từ các di tích nhìn sang lịch sử, chúng ta thấy địa bàn thực sự của nhà Lý có lẽ còn nhỏ hẹp. Và bởi lý do đó như đã cho chúng ta hiểu vì sao nhà Lý đã phải xây dựng phòng tuyến chống Tống ở bờ Nam sông Cầu, trong vùng đất trực thuộc mình.

Nhà nước Trung ương tập quyền thời Trần đã vững mạnh hơn, đã chú ý nhiều hơn tới miền núi xa xôi, nhất là vùng biên giới với Trung Hoa.

Nhà Trần đã có mối quan hệ với châu mục chặt chẽ hơn trước, như hình thức gửi con tin của châu mục về triều đình là ví dụ. Chúng ta thấy ở chính sách này một xu hướng tiến tới tập trung liên kết mạnh hơn trong khối cộng đồng dân tộc Đại Việt. Qua đây cho phép ta nghĩ về mặt địa bàn của ngôi chùa cũng có điều kiện để nới rộng hơn so với phạm vi của thời Lý. Thực tế khảo sát bao năm qua của chúng ta thấy rằng di tích thời Trần có mật độ dày hơn trên đồng bằng Bắc Bộ, nhiều ngôi chùa của thời này còn xuất hiện ở vùng Trung Du (Xuân Lũng - Vĩnh Phú) và đôi khi còn ở miền núi xa xôi nữa (Chiêm Hoá -Tuyên Quang). Ngoài ra, theo như sử sách, nhiều chùa chiền dinh thự đã được dựng ở miền

biên viễn, đó là tác phẩm của những người Kinh, do triều đình bắt theo con tin (con của châu mục) về miền núi. Rất tiếc rằng những di tích này không còn, nhưng sự ra đời của chúng cùng các di tích hiện còn ít nhiều cũng chứng tỏ xu thế tất yếu của sự thống nhất nền văn hoá và chính trị trong cộng đồng Việt. Bởi thế mới có những châu mục hợp tác cùng triều đình đánh giặc, để rồi Lê Lợi mới có điều kiện hành quân bí mật và xây thành chống Liễu Thăng ở tận Chi Lăng.

Tóm lại, di tích kiến trúc và nghệ thuật của thời Trần đã phân bố rộng hơn thời Lý, đã chú ý hơn đến vùng trung du và miền núi, nhất là vùng lên biên giới Trung Hoa.

Thời Lê sơ, di tích để lại cho chúng ta không nhiều lắm, hiện thấy tập trung ở Thăng Long và ở quê hương nhà Lê tại Lam Sơn -Thanh Hoá. Rồi vài dấu vết bằng bia ký rải rác đôi nơi như ở Hoà Bình hay trong đồng bằng Bắc Bộ, Thanh Hoá. Tất cả chưa đủ để chúng ta xác định được tính chất của di tích thời này. Phải chăng đó là một xã hội bị áp chế nặng nề, hay đó là thời kỳ dân tộc ta đang đi tìm một hướng đi mới.

Sang thế kỷ XVI, thời Mạc, là thời kỳ "bùng nổ" của các di tích, cũng là thời kỳ thương nghiệp có điều kiện phát triển. Các triền sông chạy lên vùng trung du,

miền núi cũng như ven biển... đã là con đường thương thuyền đi lại. Liền với sự kiện này rất nhiều di tích kiến trúc -mỹ thuật được ra đời. Các di tích thời Mạc đã phát triển ở các vùng đồng bằng Bắc Bộ, nhất là thuộc Hải Hưng, Kiến An, rồi vùng Kinh đô, vùng ven biển vào tới Nghệ An, Hà Tĩnh, các triền sông thuộc Vĩnh Phú, Hà Bắc...

Tuy nhiên di tích thời Mạc còn ít gặp ở miền Núi xa xôi. Rõ ràng là, trên những vùng trung du và ven biển mà di tích thời Lý và Trần còn quá kiêm hoi, thì ở thời Mạc mật độ đã dày hơn, chứng tỏ vai trò chủ thể của người Kinh đã ở một địa bàn rộng và vững hơn. Trên địa bàn ấy thương nghiệp với các di tích và hiện vật liên quan đã như một trong những sợi dây liên kết.

Sang thế kỷ XVII, XVIII di tích của người Kinh được phát triển mạnh trên địa bàn cũ của thời Mạc, đồng thời cũng phát triển theo hướng nam chạy dọc vùng ven biển. Chúng ta đã gặp kiến trúc -mỹ thuật của người Kinh cả ở Huế có niên đại vào khoảng giữa thế kỷ XVII. Tới hết thế kỷ XVIII vẫn hiếm thấy di tích của người Kinh xuất hiện trên miền núi. Phải chăng đó là một biểu hiện của tâm lý, hay phải chăng sự phát triển ra hướng biển và Nam tiến là xu hướng thường trực hơn? Tới thời Nguyễn, nhất là từ sau đời Tự Đức (cuối

thế kỷ XIX) thì di tích thuộc văn hoá của người Kinh được mở rộng ra hầu khắp đất nước, cả trong Nam, ngoài Bắc. Chúng tôi đã gặp những ngôi đền ở tận Hồng Cúm (Điện Biên) ở Tây Trang (biên giới Việt-Lào), nhiều chùa và đình ở vùng Bắc Sơn, các ngôi đền và chùa khác ở Cao Bằng, Lao Cai... rồi trang trí của người Kinh có cả ở ngôi chùa Khơme Nam Bộ... Tuy nhiên nền kiến trúc mỹ thuật này chưa phát triển ở vùng Tây Nguyên.

Tóm lại, qua sự phân bố của ngôi chùa và di tích nói chung, có thể hình dung được ở mặt nào đó những chặng đường đi của dân tộc ở thời quá khứ, trong quá trình tiến tới thống nhất cả cộng đồng Việt như ngày nay.

2. THẾ ĐẤT, CÂY CỎ

Người ta thường gán cho những ngôi chùa cổ có một sức linh nhất định, mà rất ít ngôi chùa làm mới có được. Nói như vậy không có nghĩa sự linh thiêng được đọng trong tâm thức con người đã trôi chảy theo thời gian mà mạnh dần. Thực ra vấn đề đó còn được đặt vào nhiều sự kiện khác. Điều tra tản mạn ở nhiều nơi, người ta cho rằng : Vốn Trời tối thượng là một thực thể tuyệt đối, là linh hồn vũ trụ, chứa nguồn sinh lực tiềm ẩn vô biên... Chỉ khi dòng sinh lực này chảy xuống lòng đất mẹ, thì, mọi sinh vật mới được nảy sinh và phát triển. Tất nhiên không thể có sự phân bố dàn đều, mà dòng chảy này phải lệ thuộc vào một số điều kiện nhất định. Rất tiếc là những chiêm nghiệm cổ truyền mang tính "bất khả tư nghị" đã bị tàn phai dần bên lề lịch sử. Để đến nay chúng ta chỉ còn mường tượng được đôi nét ở thế đất. Trước hết nơi linh địa là vùng tươi tốt, cao ráo, sáng sủa, đẹp đẽ... ở đây sức sống dồi dào, con người cảm thấy sảng khoái yên ổn..., vì đó là chỗ hút được sinh lực của tầng trên. Ngoài những chi tiết nêu trên do gắn với tư duy nông nghiệp nên hầu như mọi kiến trúc tôn giáo phải có mối liên quan tới yếu tố nước, có thể là một dòng chảy từ phải qua trái ở trước mặt (gần xa có tính tương đối), dòng chảy ở bên (chủ yếu bên phải),



Đầu tượng Bồ Tát Quan Âm
(Chùa Thượng Trưng- Vĩnh Tường- Vĩnh Phú)
Gỗ- Cuối TK XVI

cũng có khi các chủ nhân của di tích đào hồ hoặc giếng (tròn, vuông, bán nguyệt...). Người ta tin rằng nước là khởi đầu của mọi nguồn hạnh phúc nông nghiệp, và do nước ở thấp nên thường được coi như mang yếu tố âm, còn di tích nổi cao, được coi như yếu tố dương. Cả hợp thể trở thành một cặp âm dương đối đãi. Đó là ước vọng và nhằm thông qua thần linh để thành một gợi ý cho

muôn loài sinh sôi phát triển. Ngoài ra, thông thường trước mặt chùa phải quang quẻ và nếu có các gò đống chầu về (gò đống có thể ở khá xa, nhưng mắt thường phải nhìn thấy) thì đó là một biểu hiện được coi như quy phục Phật Pháp của mọi lực lượng thế gian. Để địa thế tăng thêm chất linh, người ta còn theo hình thể mà quy ra chùa nằm trên linh vật nào, ở đầu hay lưng... từ đó còn đoán định về vận mệnh và một số vấn đề nào đó có khi của cả làng, cả vùng. Mặt khác, thế đất phải hợp hướng, phổ biến nhất là hướng Nam (từ Đông Nam tới Tây Nam) và hướng Tây.

- Về hướng Nam : Người Việt đã có câu : "Lấy vợ hiền hoà, làm nhà hướng Nam" để nói lên hướng nhà ấm về mùa Đông và mát về mùa hè. Song, phần nào do ảnh hưởng của người phương Bắc mà thấy hướng Nam đầy dương tính, sáng sủa, đồng thời đó là hướng của đế vương "Thánh nhân nam diện nhi thính thiên hạ" (thánh nhân mặt quay hướng Nam mà nghe lời tâu bày của thiên hạ). Với ngôi chùa thì phần nào còn có nghĩa Các đức Phật và Bồ tát ngồi quay hướng Nam để nghe lời kêu cứu của chúng sinh trong kiếp đời tục luỵ, đặng dùng pháp lực vô lượng vô biên qua tứ đại vô lượng tâm (từ, bi, hỉ, xả) mà cứu vớt. Đồng thời hướng Nam còn là phương của Bát Nhã, tức trí tuệ (cứu cánh của Phật đạo).

- Về hướng Tây : Người ta tin rằng đây là một hướng ổn định nhất vì hợp với sự vận hành của âm dương, khiến cho thần linh không rời bỏ nghĩa vụ vì chúng sinh đau khổ. Có thể thấy rõ điều này như sau, mặt trước phần mang dương tính mà quay hướng Tây thuộc âm là hợp phần lưng thần là âm, quay hướng Đông thuộc dương là hợp ; tay trái (âm) đi với hướng Nam thuộc dương, tay phải (dương) đi với hướng Bắc thuộc âm...

Cũng có khi ngôi chùa quay hướng Đông, đó là hướng của các thần, hướng này phù hợp với các chùa của dòng Tiểu thừa, thường thấy ở đồng bằng sông Cửu Long, ít khi thấy trên đất Bắc Bộ. Hoặc đôi khi chùa quay hướng Bắc, trong trường hợp này ngôi chùa (hoặc kiến trúc tôn giáo khác) hầu như đã chứa đựng trong nó một sự tích riêng.

Cùng với thế đất và các vấn đề liên quan khác, người Việt còn quan tâm nhiều tới cổ thụ, trong đó nổi lên là một số cây theo quan niệm hiện còn trong dân chúng đã mang yếu tố triết học Phật giáo.

- Trước hết là Bồ Đề -Cây này mang biểu tượng về sự giác ngộ Phật pháp. Gốc chữ Phật là Bodhi -nên chữ Bouddha là để chỉ về người giác ngộ Phật pháp (giáo lý nhà Phật). Phật thoại có ghi rõ rằng : khi đức

Thích Ca thành đạo, ngài đã ngồi Thiền định dưới cội Bồ Đề. Trong chùa Việt, cây Bồ Đề đã mang tư cách như một yếu tố tạo sự thức tỉnh với mọi chúng sinh. Rằng : trước khi vào đất Phật (tức chùa), cần phải dọn mình sao cho tâm thanh lòng tĩnh, nhờ đó mà Tuệ sinh mới khai mở được chân tâm vi diệu để thấy Như Lai.

- Cây thứ hai thường là Đại (tức cây sứ). Đây là một loại cây Thiên Mệnh, với những cành vào mùa không lá, nó vươn lên tầng cao, được coi như hút sinh lực của bầu trời để truyền xuống cho đất và nước làm cho cuộc sống của muôn loài ngày một phát triển...

- Loại cây thứ ba là Muỗm -Cây này cao, um tùm, người ta thường dùng để lấy bóng mát, song, ở một chừng mực nào đó thuộc cõi tâm linh, nó mang tư cách là nơi mà các linh hồn (phần nhiều bơ vơ) thường trú ngụ, để nghe kinh mà siêu sinh tịnh độ.

- Loại cây thứ tư là Mít -chủ yếu trồng ở phía sau chùa, đôi khi cũng trồng ở phía trước. Tiếng phạn là Paramita (Ba la mật đa) có nghĩa "Cứu cánh đáo bỉ ngạn", là Độ, tức giáo hoá chúng sinh đưa sang bên bờ của giác ngộ (đưa tới niết bàn), đó cũng là giải thoát... Vì thế trồng Mít lấy gỗ tạc tượng, người ta muốn thông qua đó để nêu lên sự giải thoát trên toàn thể và trong tâm của các vị Phật và Bồ Tát.

- Loại cây thứ năm là Gạo, cây này ít được sử dụng và đôi khi thấy gắn với những chùa có mang cả yếu tố đền thờ Thần, thờ Thánh như chùa Thày (Hà Tây). Có thể cây gạo được coi là một "Trục vũ trụ" (trục nối đất trời), nó có mặt trong lễ đâm trâu để thày Mo xuất thần, cưỡi hồn trâu theo cây mà lên trời tiếp cận với thần linh. Ở chùa Thày, đôi người già còn kể rằng cây có gốc trong đất, cành lá gắn với trời, hoa đỏ như tinh tú, thân cây là trục nối, là đường đi về của thần linh, mà gai như những bậc thang...

Tất nhiên, trên đất chùa còn nhiều loại cây lớn khác, trồng theo nhu cầu của cuộc sống đời thường. Trong môi cảnh này, ngôi chùa được đặt đúng vị trí trung tâm. Đó là một kiến trúc hoặc một quần thể kiến trúc dàn trải theo hình to nhỏ tuỳ thuộc vào gốc gác hình thành, như chùa làng thì ít gian, nhỏ ; chùa có sự hỗ trợ của tầng lớp trên hoặc có sự tham gia của tầng lớp phi nông dân thì có phần lớn hơn. Song trên cơ bản, cũng như nhiều di tích khác, ngôi chùa vẫn có xu hướng mở rộng theo mặt bằng, không vươn theo chiều cao và có kết cấu phần nhiều : thống nhất. Cụ thể là ở các bộ "Vì".

3. CẤU TRÚC BỘ KHUNG

Nguyên liệu xây dựng của người Việt cơ bản là gỗ. Xu hướng dùng gạch xây, mang tính cách phổ biến, chủ yếu là từ cuối thế kỷ XIX -đầu thế kỷ XX. Về mặt kỹ thuật, chất liệu gỗ không cho phép sự phổ biến vươn cao của kiến trúc.

Buổi khởi nguyên, người Việt chỉ có những kết cấu tương đối đơn giản trong kiến trúc dân dã. Đó là kiểu nhà vì kèo trụ trốn, kiểu nhà vì kèo trụ chính -nọc ngựa. Song, đồng bằng Bắc Bộ là nơi tụ hội các dòng văn hoá dưới dạng giao lưu (cả vô thức lẫn hữu thức) để rồi ở những chùa chiền trọng tâm của làng xã đã có nhiều kiểu "vì" khác nhau. Đó là hệ thống "vì" theo kiểu giá chiêng, hệ thống vì theo kiểu chồng rường, hệ thống vì kèo trụ trốn, hệ thống vì dựa trên kết cấu 3 hàng chân, hệ thống vì ván mê.

Dương nhiên còn có một số bộ vì khác, song thường là biến tướng của những hệ thống cơ bản kể trên.

a) Vì giá chiêng :

Bộ vì còn lại sớm nhất của kiến trúc Việt được tìm thấy ở chùa Thái Lạc -Hải Hưng. Niên đại được xác nhận vào cuối thế kỷ XIV và các thế kỷ trước đều chỉ

nằm trong ước đoán. Vả chăng, kiến trúc tín ngưỡng ở thôn dã thời Bắc thuộc, Đinh, Tiền Lê Lý và đầu Trần có lẽ chủ yếu chỉ được làm đơn giản bằng bương tre nứa lá, gần gũi với ngôi chùa Mường hiện nay.

Bộ vì giá chiêng dựa trên kết cấu 4 hàng chân cột. Trên đỉnh là một Thượng Lương (xà nóc). Xà này tỳ lực trên một đấu hình thuyền, Đấu này tỳ trên một rường ngắn mập. Hai đầu rường tỳ lực lên cột trốn qua hai đấu vuông thót đáy. Chân hai cột trốn cùng đứng trên câu đầu qua hai đấu vuông thót đáy. Phần không gian giới hạn giữa hai cột trốn bao giờ cũng được lồng một tấm ván hình lá đề có chạm khắc trang trí. Phía ngoài các cột trốn là hai phần hình tam giác dưới dạng ván bưng dày, đủ tư cách chịu lực đỡ hoành mái.

Toàn bộ hệ thống trên được tỳ trên một câu đầu to -khoẻ -ngắn. Câu đầu này được bào xoi vỏ măng ở hai bên, lưng và bụng phẳng. Câu đầu tỳ lực trên hai đầu cột cái qua hai đấu vuông thót đáy lớn. Hiện tượng xẻ đầu cột để ăn mộng với câu đầu chưa xuất hiện.

Cột cái thường được làm bằng gỗ mít, nên thân cột thường có đường kính khá lớn, nhưng ngắn. Về hình thức, các cột gỗ mít thời xưa cũng chưa chú ý lắm đến hiện tượng trên to, dưới nhỏ.

Phần liên kết giữa cột cái và cột quân bao giờ cũng là một cốn tam giác được làm kiểu chồng rường. Thông thường, chiếc đuôi của đầu dư là rường thứ nhất. Còn rường thứ hai ăn mộng vào cột cái, chạy ra tỳ lực trên đầu một cột trốn nhỏ. Phần không gian giữa cột cái, cột trốn, có lát ván bưng để thể hiện một mảng chạm nổi. Từ thân ngoài của cột trốn, một rường cụt khác chạy ra đỡ một hoành mái.

Bộ cốn này cũng như bộ "vì" đều được làm với các bộ phận to khoẻ, nổi khối, ít nhiều mang nét thô, song chắc khoẻ và có phần đầm ấm.

Xà nách cũng ăn chân mộng vào cột cái rồi chạy ra tỳ lực trên đầu cột quân qua một đấu vuông thót đáy lớn. Cột quân khá thấp (chỉ khoảng 2 mét) khiến bờ mái giọt gianh càng thấp hơn. Trong kiến trúc cổ, mái hiên hầu như hoàn toàn tỳ lực trên bẩy, và độ mở lại khá lớn nên bẩy rất mập và dài. Như ở chùa Bối Khê, chiếc bẩy này dài đến hơn 1 mét, ăn mộng qua đầu cột quân tạo thế cân bằng bởi một "nghé" hình tam giác đội bụng xà nách. Chiếc bẩy này đội một ván nong dầy, hợp nhau tạo nên một diện trang trí lớn. Thông thường, trên mặt bẩy và ván nong được chạm nổi hình Rồng dưới dạng thuỷ quái Makara (Một thuỷ quái chủ nguồn

nước) há miệng, ngửa lên ngậm một đấu vuông đỡ cây hoành cuối cùng của mái. Chưa thấy có hiện tượng ngậm tàu mái vào bẩy. Đó cũng là một minh chứng, rằng, chưa có hiện tượng góc mái cong.

Đầu các bẩy sà xuống khá thấp (khoảng 1,50m xuống mặt nền). Điều này như khẳng định ngôi chùa không phải để vào ra mà chủ yếu chỉ là nơi đặt bàn thờ Phật, tượng. Mặt khác kết cấu ấy phù hợp với việc chống mưa nắng của một xứ nhiệt đới.

Mái thấp trùm nền, các mảng trang trí trong lòng chùa lại được chạm kỹ gợi một giả thuyết là kiến trúc cổ truyền của người Việt không có tường bao. Phật tử có thể lễ Phật từ bốn phía, đồng thời phù hợp với việc chạy đàn.

Nền chùa thường cao khoảng 0,70 đến 1,1m, xung quanh bó bằng gạch (sau này có khi bó đá thanh) lòng nhà bao giờ cũng là nền đất, không lát, để âm dương đối đãi, tạo sự phát sinh, phát triển. Đó là một quan niệm lệ vào tâm lý cổ truyền.

Vào những thế kỷ sau, kết cấu vì kiểu giá chiêng vẫn xuất hiện hằng xuyên. Cho đến thời Mạc, tỷ lệ của kết cấu này, do yêu cầu mở rộng lòng nhà nên có phần nào thay đổi. Nhiều khi tuy chỉ có 4 cột cái nhưng lại tương ứng với 4 vì nóc. Bao gồm hai bộ vì đứng lực trên

4 cột cái, hai bộ vì khác chỉ cách vì chính khoảng 70 cm và đứng lực trên cột trốn đặt trên xà "đùi" ở "đầu dốc". Nếu trước đó các kẻ góc chạy thẳng đến đầu cột cái thì nay chạy về đầu chiếc cột trốn. Theo kết cấu này lòng nhà được mở rộng sang hai bên chút ít. Đó là trường hợp của chùa Bà Tấm (vừa bị phá cuối thập kỷ 70 thế kỷ này). Bộ mái vì thế bè ra hơn, kéo theo tình trạng cột của giá chiêng ngắn lại, lá đề bẹt xuống hoặc mũi lá ăn lạm vào bụng rường (đôi khi còn lạm xuống chút ít vào câu đầu).

Sang thế kỷ XVII, người ta đã chạm khắc trang trí ở nhiều bộ phận khác của kết cấu, nên phần lá đề trong giá chiêng ít được chú ý.

Chất liệu mới (gỗ lim) cho phép nâng mái lên cao hơn, lòng nhà rộng hơn. Bộ mái bắt buộc phải ít dốc hơn khiến tỷ lệ giữa chiều cao và chiều ngang của giá chiêng nhỏ đi nhiều (chùa Mía và tiền đường của chùa Thày). Để phù hợp với sự mở rộng lòng nhà phần ván hai bên cột trốn được thay bằng các con rường (một hoặc hai, tùy theo độ mở khoảng cách của hai cột cái).

Cũng từ cuối thế kỷ XVII với xu hướng mở rộng lòng nhà bằng cách đẩy mái lên cao, đã xuất hiện kết cấu "giá chiêng -chồng rường con nhị". Kết cấu này dần phổ biến vào các thế kỷ sau.

Suy cho cùng, "vì" kiểu giá chiêng là một kết cấu phổ biến nhất của kiến trúc gỗ Việt Nam cổ truyền.

b) Vì chồng rường :

Ở Việt Nam xuất hiện muộn. Thông thường kết cấu này gồm nhiều con rường kê trên nhau qua hai đấu vuông thót đáy mỏng, thấp. Càng về sau đấu càng lớn lên, khoảng cách giữa các con rường cũng xa hơn.

Hiện chưa thấy một bộ vì nào theo kiểu chồng rường có niên đại từ thế kỷ XVI trở về trước. Hiện tượng chồng rường dưới dạng biến thể của vì giá chiêng -con nhị xuất hiện sớm nhất là ở điện thánh chùa Thày.

Kết cấu chồng rường nảy sinh bởi chất liệu gỗ lim chịu lực tốt hơn và cũng do nhu cầu mở rộng lòng nhà. Tuỳ theo độ mở của cột cái mà số rường thay đổi. Nhưng ít nhất một vì nóc cũng phải có 3 rường. Nhiều khi, để tránh sự nặng nề (hoặc để tiết kiệm gỗ) người ta thay con rường sát câu đầu bằng một đôi rường cụt. Kết cấu này vừa mang tính chất chồng rường vừa mang tính chất giá chiêng.

Ở cuối thế kỷ XVII, câu đầu dài hơn và vẫn đứng trên đầu cột cái qua các đấu mà chưa ăn mộng vào cột

như của thế kỷ XVIII về sau. Sang thế kỷ XVIII, vào trong một chùa sẽ thấy thoáng đãng hơn, mái như cao hơn với các cột nhỏ hơn. Người ta đã bắt đầu sử dụng nhiều loại mộng mẹo. "Câu dầu" được biến thành "quá giang" ăn mộng vào đầu cột cái. Xà đai đầu cột cái và cột quân nhiều khi được làm kép để lồng ván lá gió.

Nhìn chung, kết cấu vì kiểu chồng rường cũng là một dạng phổ biến.

c) Vì kèo :

Kết cấu này ít được sử dụng trong những toà nhà chính của kiến trúc tôn giáo. Chỉ tới thế kỷ XIX mới tương đối phổ biến và cũng chủ yếu gặp ở miền Trung (Nghệ Tĩnh, Bình Trị Thiên). Ở Bắc Bộ đôi khi người ta cũng đưa nó vào toà chính, song chủ yếu là ở các kiến trúc phụ.

Kết cấu "vì kèo" với hai kẻ cùng gian đặt chéo nhau, ăn mộng đỡ thượng lương rồi chạy xuống đầu cột cái. Chỗ tiếp giáp giữa hai kẻ là nơi đặt của một trụ trốn. Trong kiến trúc lớn ít khi trụ trốn là thân gỗ thẳng mà thường được cách điệu thành hình nậm rượu trên một đấu kê ở quá giang.

Thông thường với kiểu vì kèo thì "cốn" cũng chỉ là một kẻ thôi, ăn mộng qua đầu cột cái, chạy xuống.

ăn mộng khác vào gần đầu xà nách. Kẻ này hơi cong lên để dồn lực vào đầu cột. Kết cấu này đơn giản, ít được chú ý trang trí, nhiều khi không cần cả xà nách. Đó là hình thức phổ biến từ những đời Thành Thái, Khải Định, Bảo Đại. Cũng có khi từ cột quân ra ngoài (trong hình thức cốn có kẻ ngồi) người ta tạo một bẩy cổ ngỗng đỡ hiên. Đương nhiên, các bẩy, kẻ như vậy không có khả năng chịu lực cao. Trước hết, vì thân gỗ không còn mập, lớn như trước. Vì vậy hiên các kiến trúc thường ngắn.

Cũng ở giai đoạn này, người ta thường đóng vào đầu bẩy một mảnh ván để chạm chìm chữ Thọ, ván ấy che đi phần nào cái thô của kết cấu, gọi là "bác bẩy".

Trong trường hợp muốn mở rộng hiên, thường người ta tạo những cốn mê với hàng cột hiên đỡ kẻ cổ ngỗng.

Từ cuối thế kỷ XIX với sự phát triển của gạch vôi vữa người ta bỏ bớt các hàng chân cột, bằng cách dùng tường hậu thay cho hàng cột quân phía sau. Rồi dùng tường hồi thay cho hàng cột quân (thậm chí cả cột cái) hai bên. Hiện tượng những kiến trúc có tường hồi bít đốc ra đời.

Trước đó, ở thế kỷ XVII chính quyền trung ương (nhất là từ Trịnh Tráng) tham gia vào các di tích lớn với

yêu cầu đề cao các vị Phật, thần nhằm củng cố trật tự của chế độ quân chủ chuyên chế. Các chùa Việt dần dần nảy sinh phần chuôi vồ và hậu cung. Từ đấy, tường bao dưới các dạng ván bưng, ván đố hình thành dần.

d) "Vì" ván mê :

Là một kết cấu hết sức đơn giản. Thực tế chỉ là những tấm ván dày kê lên nhau, nẹp bởi hai kẻ cùng quá giang. Kiểu "vì" này thường được nghệ thuật hoá bằng cách trổ thủng phần dưới (sát quá giang) tạo thành một hình cánh dơi. Trên đó người ta chạm một mặt hổ phù lớn, khuỳnh hai tay theo hai cánh dơi, rồi tỳ lực xuống quá giang.

Bộ "vì" này thường được tạo dựng ở các nhà phụ (nhà bia chùa Bối Khê), nhà cầu mang dạng vòm cuốn, và như để mở rộng một kết cấu có sẵn (ở các điện thờ Mẫu). Từ cuối thế kỷ XIX về sau, một kết cấu mới được ăn nhập vào những bộ vì cổ truyền -đó là Cốn Mê. Cốn có hình tam giác, làm bằng ván dày ken nhau (Tiền đường chùa Bối Khê -Thanh Oai, chùa Đại Bi -Hoài Đức). Cốn mê được tạo ra chủ yếu nhằm mục đích trang trí. Như ở hai di tích vừa kể trên đã chạm sự tích Đường Tăng đi lấy kinh. Ở các nơi khác là hình tượng thuộc Phật thoại hay hình rồng, phượng, hoa cỏ để cầu phúc hoặc đề cao sự anh linh của thần Phật.

Cũng vào thời kỳ này, ở Bắc Bộ, nhiều ngôi nhà phụ gắn với kiến trúc tôn giáo có kết cấu vì kèo. Nhưng thay trụ trốn bằng một ván gỗ nhỏ được chạm cân xứng dưới dạng cánh chim, cánh bướm, cánh dơi xoè rộng hoặc hình lá cúc. Dạng "vì" đơn giản này được gọi là "vì cánh én".

*

* *

Về mặt kiến trúc, kết cấu của ngôi chùa cũng không khác gì lắm kết cấu của ngôi đền, miếu hoặc đình. Duy chỉ có tháp là một kiến trúc của riêng Phật giáo.

4. THÁP CỔ CỦA NGƯỜI VIỆT.

Loài người đã từng tồn tại nhiều vạn năm, khác với các động vật là có tư duy. Trong dòng chảy của suy tư, loài người thường đặt ra cho mình nhiều câu hỏi về vũ trụ và về nhân sinh. Trong một giới hạn, về mối quan hệ giữa cõi vô biên và cõi vô thường, đôi khi người ta đã nêu lên câu hỏi :



Tháp Bút
(Chùa Bút Tháp- Hà Bắc)

- Con người từ đâu ra?

- Xuống đời làm chi?

- Tụ tan ở đâu khi trôi về miền vĩnh cửu?

- Bên ngoài thế giới hiện hữu có một thế giới thiên nhiên khác không?

- Thần linh là gì? Và mối quan hệ với con người như thế nào?

Bằng chiêm nghiệm từ nhiều ngàn năm về trước con người hình như thấy có một thế giới phản vật chất, vô hình nhưng chứa đựng một "siêu lực vũ trụ" vô biên. Dần dần thần linh được định hình và xa dần kiếp sống nhân thế. Nơi thanh cao và thoát tục của thứ "chân lý tuyệt đối" hay "bản thể chân như" (thần linh)... được đẩy vào cõi "thanh hư". Người ta thường tin rằng những núi cao, cây cao là cái gạch nối của cõi mông lung vô hình với cõi đời (các gạch nối giữa trời và đất). Và, khi con người có đủ khả năng thì họ đã sáng tạo nên những ngôi tháp. Ở châu Âu khi đẩy Đức chúa Giê-su trở thành một siêu linh thì ngôi nhà thờ và tháp chuông cũng vươn theo chiều cao. Với đạo Phật, do cuộc sống nhập thế đã khiến cho những ngôi tháp mang tư cách là những điện thờ dưới dạng bát úp, như biểu hiện của sự hội tụ vũ trụ, là một bầu trời dưới con mắt dân dã

quan sát quen thuộc hàng ngày. Nhưng khi đạo Phật đến Trung Hoa, một xã hội phân hoá ở mức độ cao với những hệ triết học thuộc lĩnh vực "hình nhi thượng", mà một trong những thần linh cao viễn đó là đấng Hoàng quân giáo chủ cùng các thiên thần thiên tướng ngự trị trong các tầng trời.

Từ thực tế đó, khi đạo Phật đến Trung Hoa đã kéo theo một hệ quả là những ngôi tháp được chia tầng như theo sự phân hoá xã hội và vươn theo chiều cao, vì thần linh đã thoát khỏi thế giới của con người.

Trong một giới hạn cho phép, chúng ta bàn tới một vài vấn đề của tháp Phật giáo.

Buổi khởi nguyên trong những tiếng lao xao từ thời "mông muội", việc tiếp cận với tầng trên chỉ thông qua lửa và những cây cối, núi đồi... người ta chưa biết đến những cây tháp cao. Vào khoảng thế kỷ III trước công nguyên, đại anh hùng của Ấn Độ là vua Asoka đã có công lớn trong cuộc kết tập kinh, luật, luận của đức Thích Ca, thúc đẩy cho Phật giáo chuyển nhanh sang Đại chúng bộ, tức Đại thừa, phát triển hoằng dương đạo pháp. Chuyện kể rằng trước sự phân hoá thành các tiểu vương quốc, ảnh hưởng tới sự phát triển của xã hội. Asoka đã bằng tài năng quân sự của mình đi chinh phục rất nhiều tiểu quốc đó, đoàn quân của ông đã từng

chém rụng hàng vạn đầu. Cuộc chiến thắng đồng thời gắn với việc hối hận của Asoka. Ông đi tìm sự cứu rỗi tâm hồn bằng sám hối trước lẽ từ bi của đạo Phật. Ông mong ánh sáng của Phật pháp lan toả khắp bầu trời của đất nước Ấn Độ, để tiếng chuông chiêu mộ cảnh tỉnh và tiếng thu không dẫn dắt con người chìm vào dòng Cam lồ. Bằng quyền lực của mình, ông cho xây rất nhiều tháp Phật, và như sách "Thuỷ kinh chú" : thế kỷ thứ 3 trước công nguyên một ngôi tháp của ông đã được dựng ở Nê lê thành (Đồ Sơn -Hải Phòng). Dòng Phật giáo chảy theo con đường Hoằng dương của Asoka vào đất Việt, có lẽ trên những thương thuyền và lan toả từ các nước Đông Nam Á, có nghĩa theo đường biển từ phía Nam tới. Như vậy chúng ta có thể nghĩ rằng, nhiều khả năng, ngôi tháp này xây theo kiểu cách Hoả Châu tháp, ít nhiều kế thừa bóng dáng của tháp Sanchi (ở Ấn Độ -tháp không chú ý tới tầng).

Tất cả những sự kiện kể trên đối với lịch sử Việt Nam còn chìm trong những bóng mây mờ tỏ của lịch sử. Tuy nhiên nhiều người đã khẳng định rằng đó chỉ là một truyền thuyết được kết tụ lại bởi ý thức của một thời kỳ nhất định. Còn thực ra bàn chân của Asoka có lẽ chưa hề đặt tới đất Việt và hơn nữa vào thế kỷ thứ tư -thứ ba trước công nguyên khó có thể tin rằng đạo Phật đã lan tới vùng đồng bằng Bắc Bộ.

Đạo Phật cũng như bất kỳ một tôn giáo nào lan toả đến đâu đều kéo theo những giáo đường của nó. Như trên đã trình bày, những ngôi tháp Ấn Độ dạng bát úp thực chất là những ngôi đền thờ Phật, theo con đường tơ lụa, nó lan dần về phương Đông có thể trước cả thời kỳ Bồ đề dạt ma (Tổ thứ 28 trong hệ thống tổ truyền đăng là sơ tổ đông độ). Con đường tơ lụa đó đi qua Long môn, Vân cương để lại những ngôi chùa hang nổi tiếng và những ngôi tháp điển hình mà tới nay hầu như đều đã tàn phai trên dòng chảy của thời gian. Và, ở đất nước Trung Hoa mênh mông hiện chỉ còn những ngôi tháp nhiều tầng. Người ta nghĩ rằng đó là sáng tạo của một dân tộc vĩ đại, song sự phát triển của một xã hội quân chủ chuyên chế tạo nên một thực tế xã hội có nhiều giai tầng thì phần nào ý thức đó đã len lỏi vào kiếp tu để ảnh hưởng tới ngôi tháp. Mặt khác người Trung Hoa đã chia đất nước làm nhiều tiểu quốc, đứng đầu mỗi tiểu quốc là một hậu, và bao trùm lên các hậu là đế, đế là thiên tử, và trời là thượng đế hoặc thiên đế. Trong bối cảnh đó, các thần linh dần được tách khỏi xã hội của loài người, được đẩy lên tầng trên, kiến trúc có xu hướng vươn

theo chiều cao. Đó là một xu hướng để giải đáp về hình thức vươn theo chiều cao của các cây tháp. với tư cách như một con đường để thông linh.

Trong "Từ Hải" (Từ điển Trung Hoa) có nói : Sách "Tứ vực" nói : Tháp là phù đồ, nơi chôn xương Phật cũng gọi Tháp bà, Phù đồ (cũng gọi phù tề) còn có một tên gọi là Phù hoạ hoặc Phật đồ đều là tiếng nhà Phật, nó do chữ "Hãn đổ ba" (Stupa) hoặc "Xuất đô bà" (Đagôba) nói chệch ra. Theo nghĩa đạo Phật nó là mồ mả, là linh miếu. Về tầng tháp thì nhiều ít không nhất định. Phật tháp thì 13 tầng, Bích (tích) tri Phật tháp thì 11 tầng, A la hán tháp thì 4 tầng.

Một từ điển khác là "Từ nguyên" có viết "Tháp Bà tức tháp. trong "Thích thị yếu lãm" nghìa là Phù đồ. tiếng phạn là Tháp bà có nghĩa là cao và rõ, hay gọi là tháp.

"Phật học từ điển" của Đoàn Trung Còn viết : Tháp (stupa). Dagoba (p) Tháp, Tháp-bà, Đâu-bà. Du-bà. Tuy-đổ-ba, Tuy-đô-bà. Phù-đồ (Stupa) Dagoba, đều là những tiếng âm theo Phạn. Thường đọc : Tháp. Cũng đọc : Bảo-tháp, Thất bảo tháp. Dịch nghĩa : Miếu, linh miếu. Ấy là những toà cao, nhiều tầng, dưới lớn trên nhỏ, để thờ Xá-ly (tro tàn) của chư Phật hoặc của các nhà thành Đạo : Bồ tát, Duyên-giác,

La-hán, hoặc để chôn di-cốt của các vị thượng-toạ, các ngôi chùa. Có cảnh Tháp cất riêng một mình. Song, phần nhiều cất trong vòng rào nhà chùa.

Tháp lại là những ngôi đền, dựng ra để thờ di tích, tro tàn hài cốt của các nhà vua.

Có 4 ngôi tháp thờ Phật mà các nhà tu hành nếu được viếng và chiêm bái, thì được phước đức rất to :

1) Tháp kỷ-niệm chỗ Phật giáng sinh.

2) Tháp kỷ-niệm chỗ Phật thành đạo nơi cội Bồ-Đề.

3) Tháp kỷ-niệm chỗ Phật chuyển Pháp-luân, bắt đầu thuyết pháp.

Như Đức Phật Thích Ca chuyển pháp luân trong vườn lộc, độ cho năm ông Tỳ kheo.

4) Tháp kỷ niệm chỗ Phật nhập diệt -Tức như đức Thích tôn nhập diệt nơi hai cây sa-la, gần thành Câu-thi-na. Ngài Huyền Trang đời Đường, trong khi đi Thiên trước, có viếng và chiêm bái bốn ngôi Tháp ấy. Trong Niết bàn Kinh quyển 41, Phật có chỉ cách xây Tháp : Tháp để thờ Xá-Ly của Phật thì cất 13 tầng. Tháp thờ Bích chi Phật thì có 11 tầng. Tháp của vị A-la-hán thì xây 4 tầng. Còn Tháp của vị Chuyển-luân-vương thì chẳng nên xây tầng ; là vì vị

Chuyển-luân-vương chưa thoát khỏi các mối khổ trong Tam giới.

Theo các đoạn dẫn trên, thì sự hoá thân của cây Tháp bát úp như dạng tháp Sanchi (Ấn Độ) thành tháp nhiều tầng là một hiện tượng phản ánh về một khía cạnh phát triển của đạo Phật sang phương Đông dưới một môi cảnh xã hội khác. Tuy nhiên, những cây tháp nhiều tầng của Trung Hoa qua cả một tràng chuỗi lịch sử xã hội tụ vào nó nhiều yếu tố triết học và "cuộc đời" khác nhau để rồi nảy sinh ra nhiều dạng khác nhau phù hợp với những dòng tư tưởng đa chiều : Chúng ta có thể gặp được sự kết hợp giữa Phật và Nho giữa Phật và Lão được biểu hiện trên nhiều cây tháp thông qua các tông phái của nó. Tịnh độ tông đã cho chúng ta loại tháp Hoà phong (chùa Dâu -Bắc Ninh) hay tháp Cửu phẩm liên hoa (chùa Động Ngọ -Hải Hưng, Bút Tháp -Hà Bắc) để hội tụ vào đó ba tầng chứng quả của các kiếp tu lúc sinh thời (Tam phẩm vãng sinh). Rồi những cây tháp tám mặt biểu hiện của tám hướng trong ý thức Phật pháp viễn chiếu tám phương, đồng thời trên trang trí ít nhiều có biểu hiện dòng chảy của thứ gọi là đạo giáo. Nhìn chung các cây tháp Trung Hoa được xây chắc chắn ấm áp các tầng mái nhô ra không lớn. Cũng những cây tháp này khi chuyển sang Triều Tiên và Nhật Bản

thì thân tháp có phần nhỏ và các lớp mái được mở rộng, hình thức đã tạo nên một vẻ đẹp duyên dáng khác. Dòng Phật giáo mật tông vượt lên dãy Hy mã lạp sơn tràn vào Tây Tạng đã để lại cho chúng ta một dạng tháp điển hình là "Cối Kinh". Đối với các nước theo đạo Phật tiểu thừa, thì cách ngày nay trên dưới 1000 năm dạng tháp bát úp được chuyển dần sang các kiểu "Thạt" (Thạt luồng) hay Vát. Điển hình cho các dạng tháp này là mang hình chuông (Theo dáng dấp gần giống chuông nhà thờ Gia tô giáo). Thực chất đó là một ngôi đền thờ Phật, trong đền chủ yếu chỉ một tượng Thích Ca. Người ta còn giữ lại những dáng dấp gần giống với Sanchi ở chỗ đưa lên đỉnh tháp một biểu tượng với nhiều tầng dưới dạng hình lọng đội nhau, một con đường bao quanh tháp nhằm mục đích để nhiễu Phật (chạy đàn), rồi các cửa ở bốn mặt, chính những chi tiết phụ này là nơi để tập trung dấu vết nghệ thuật theo quan niệm của từng dân tộc. Những tháp kể trên của một số nước tiểu thừa thường không có tầng và được người Trung Hoa cũng như người Việt gọi là hoả châu tháp. Dưới thời Bắc thuộc có lẽ đã có một số tháp thờ (như Bát vạn sơn tháp của Cao Biền dùng để yểm mạch đã cho chúng ta nghĩ tới một dạng tháp tương tự). Song, cho đến nay ngay đến cả dấu vết mặt nền cũng không còn nữa. Vì thế, chỉ bằng vào vài cứ liệu mờ tỏ trên sách sử của

Trung Hoa không đủ để chúng ta nhìn nhận về những cây tháp Việt của thiên niên kỷ thứ nhất. Mặc dù, vào giai đoạn này đạo Phật ở Giao Châu đã khá thịnh hành và có lúc đã mang tư cách một lực lượng tinh thần để tập hợp dân chúng chống lại cường quyền. Chỉ bắt đầu từ thời tự chủ mới thấy thấp thoáng để lại dấu vết của những ngôi chùa (chùa ở ven sông Hoàng Long của Đinh Liễn ở Hoa Lư, rồi chùa Nhất Trụ có chiếc cột đá vào thời Tiền Lê). Người ta tin rằng nơi thờ Phật lúc này có lẽ chỉ là những thảo am (nhà cỏ). Một ý kiến đột ngột khiến chúng ta phải suy nghĩ là từ khi nhà Lý lập quốc, một đất nước có quy củ được hình thành và ý thức dân tộc được đề ra một cách mạnh mẽ, thì, triều đình đã có đóng góp tích cực với nghệ thuật tạo hình Phật giáo. Những cuộc chinh chiến về phương Nam và sự giao lưu với phương Bắc đã mở cửa cho các dòng văn hoá Phật giáo và Bàlamôn giáo chảy một cách mạnh mẽ vào đồng bằng Bắc Bộ tạo cơ sở cho những dạng tháp thời Lý được hình thành. Dạng thứ nhất có thể nghĩ tới kiểu thức ảnh hưởng từ Trung Hoa như tháp Long Đọi, nơi đây trong bia còn ghi rất rõ xây 13 tầng để thờ Đức Phật Như Lai Đa Bảo, hiện thân của một đặc tính Phật pháp chủ về việc thiện. Tháp có tầng dưới cùng làm bằng đá mài tạo tám tượng kim cương trấn bốn cửa, các tầng trên làm bằng gạch nung, tháp đã bị

quân Minh phá từ đầu thế kỷ 15, nhưng rất may còn sáu tượng kim cương để cùng với bia ký xác nhận sự tồn tại của nó trong quá khứ. Cũng dạng tháp này nhà Lý còn cho xây ở vị trí nhà thờ lớn Hà Nội lấy tên là "Đại thắng tư thiên Bảo tháp" gọi tắt là tháp "Bảo thiên". Tháp chỉ có 12 tầng, với tên mang nghĩa báo công chiến thắng với Trời thì rõ ràng khởi thuỷ nó không phải của Phật giáo, song dần dần được hội vào ngôi chùa để ít nhiều có bóng dáng thiền môn. Theo nhiều nhà dân tộc học và xã hội học, thì trong tâm hồn người Việt Nam chưa có ý thức đẩy thần linh lên quá cao, chư vị còn lẩn quất trong cuộc đời và đôi khi còn nhập vào những xác thân cụ thể để "ban ơn huệ" cho đời và do xuất phát từ tư duy nông nghiệp mà đền thờ của các ngài thường được dàn trải trên mặt bằng. Mặt khác nhìn chung sự phân hoá xã hội Việt không mạnh ; yếu tố giai cấp khá mờ nhạt và trên bình diện chung người ta ít thấy tính chất áp chế trong nghệ thuật. Cho nên khó có thể có những ngôi tháp cực lớn theo tỷ lệ như Bơ-zat-xi-ê đã từng suy nghĩ mà cho rằng chiều cao của tháp thường bằng từ 3-5 lần chân đế. Như vậy cây tháp Chương Sơn (Ý Yên -Nam Hà) phải cao từ 60 đến gần 100 mét. Nếu đúng như vậy thì tháp được đặt trên quả đồi giữa đồng bằng đã trở thành một chốt điểm ít nhiều có nét áp chế. Điều này khó có thể chấp nhận được trong tư duy của người

Việt. Một "giả thiết làm việc" được đặt ra là không có những ngôi tháp đá nhiều tầng, mà thực chất, do mặt nào chịu ảnh hưởng của dòng văn hoá phương Nam mà một số tháp Việt như mang bóng dáng gần gũi với tháp Chàm. Có thể nghĩ tới đây là những am đá lớn để thờ Phật không tính đến số tầng. Một ngờ vực cụ thể là đường chim bay từ Chương Sơn về một trung tâm văn hoá của nhà Trần tại Mỹ Lộc (Nam Định) chỉ chưa đến 20 km mà không một sách sử nhà Trần nào nhắc đến. Điều đó khiến ta có thể tin được chiều cao của ngôi tháp Chương Sơn chắc chắn không phải như sự ước đoán của học giả người Pháp. Những ngôi pháp gắn với đạo Phật ở thời Lý dù ở dạng này hay dạng khác, hiện nay mới chỉ có thể khẳng định được bản thân chúng thực chất là những điện thờ, đã có tháp thì không còn một ngôi thượng điện khác, bởi chính chúng đã là những thượng điện. Trong tháp, gần như ở trung tâm, được đặt một tượng Phật.

Như sách sử và bia ký còn để lại, thì nhiều khi, cũng có những bức phù điêu của các vị Phật và Bồ tát khác. Chuyển sang thời Trần, một thời kỳ đạo phật được đề cao theo chiều hướng mới ; tầng lớp nho sĩ phát triển, đề cao văn hoá Trung Hoa... chắc chắn điều đó ảnh hưởng tới kiến trúc Phật giáo. Phái Trúc Lâm là

một hiện tượng cưỡng lại những yếu tố phi dân tộc, mà ở mặt văn hoá bọn Nho sĩ đang hướng tới. Dưới sự chỉ đạo của phái Trúc Lâm chắc chắn những ngôi tháp dưới thời Lý vẫn được sử dụng, song tháp nhiều tầng đã được xây dựng là chủ yếu. Chúng ta đã tìm được ngôi tháp khá nguyên vẹn làm bằng đá và gạch ở chùa Phổ Minh ngoại thành Nam Định, ngôi tháp này hiện có 14 tầng, nhưng thực chất bằng vào tạo hình có thể thấy rất rõ 11 tầng dưới của thời Trần, còn 3 tầng trên là sản phẩm của thời gian gần đây. Cụ thể thấy nẹp bốn góc của tháp là trụ đá và các cửa tò vò với hoa văn thời Trần chỉ đến hết tầng 11, còn 3 tầng trên là vôi vữa. Ở cây tháp này người ta không thể vào trong mà hành lễ được nữa, vì đế tháp chỉ rộng 5 mét, trước đây trong lòng có lẽ chỉ đặt một tượng Trần Nhân Tông. Như vậy với 11 tầng thì kiến trúc này đã mang tư cách tháp Phật bích chi (11 tầng) và Trúc Lâm đệ nhất tổ được coi như đạt quả Phật này. Nhưng một đặc điểm đối với kiến trúc thời Trần là ngay đằng sau tháp qua một sân nhỏ chúng ta đã gặp rồng bậc thềm của thế kỷ 13-14. Điều đó khẳng định từ đây tháp và thượng điện là hai thực thể kiến trúc tách rời, mang hai chức năng khác nhau, trong một ngôi chùa. Có thể còn tìm thấy dấu vết của tháp thời Trần ở chùa Yên Tử (Quảng Ninh) với nền bát giác, rồi các tháp của thời kỳ tiếp theo như Bình Sơn (Lập Thạch

-Vĩnh Phú) và tháp năm tầng như của Chuyết Công, Minh Hành ở Bút Tháp (Thuận Thành -Hà Bắc) hay các tháp đá ba tầng ở nhiều nơi, như của chùa Phật Tích. Những tháp này đều mang tư cách là mộ sư, mà số tầng đã biểu hiện sự chứng quả Bồ tát của các kiếp đời đã qua đó. Về sau này cũng từ thế kỷ 17 nhiều cây tháp đất nung được dựng như tháp Cứu sinh -Chùa Hương, rồi các cây tháp xây bằng vôi vữa phổ biến dần, trong các hệ thống tháp ấy cũng có những tháp chỉ có một tầng đó là am sư gắn với các kiếp đời đã qua khi còn ít tuổi và Phật quả chưa cao. Nhìn chung bước đường đi của tháp Phật ở Việt Nam trên cơ bản là như vậy, bằng quan sát về tạo hình người ta có thể xác định được niên đại và ý nghĩa của nó.

Tháp cối kinh : Cối kinh là một cây tháp chứa đựng ở đó những ý nghĩa liên quan đến đạo lý của một tông phái nhất định, mà ở đây cụ thể là Mật tông. Nói đến cối kinh là nói đến mật tông. Cối kinh là sản phẩm của văn hoá Phật giáo Tây Tạng. Vào thế thứ 13 cuộc chiến tranh thế giới do người Mông Cổ thực hiện đã chuyển tải nhiều yếu tố văn hoá của Tây Tạng sang các miền rộng lớn ở xung quanh như : Trung Quốc, Triều Tiên, Mông Cổ, Nhật Bản, Việt Nam và một số vùng khác. Trong đó cối kinh là một biểu tượng được quan

tâm vì ở một chừng mực nhất định tính chất của cối kinh đã phù hợp với tín ngưỡng dân dã. Người ta tin rằng càng niệm nhiều câu mang tính chất phù chú thì hành giả càng được nhiều quả phúc. Song không thể dùng sức con người để ngồi tụng liên tục vì dù có tập trung rất nhiều thời gian thì số lượng niệm vẫn không đáng là bao. Bằng chiêm nghiệm người ta như nhận thấy rằng : Lời cầu niệm sẽ được nâng lên rất nhiều khi giữa người niệm trước cối kinh có sự chuyển động tương đối. Xuất phát từ chỗ chạy đàn dưới dạng hình thức con người chuyển động quanh đối tượng được mình tôn sùng, thì với cối kinh con người ngồi một chỗ tụng niệm và dùng các biện pháp cơ học để làm quay cây tháp. Trong khi tụng niệm như vậy cứ ứng với một vòng quay của tháp thì số lần niệm được nhân lên là 3.542.400 câu (?) Hình thức quay của tháp có thể được diễn ra dưới dạng dùng sức của nước để quay hay dùng sức người mà đẩy. Theo lịch sử được ghi chép thành văn thì cối kinh sớm nhất của người Việt được nêu lên từ đời Huyền Quang thời Trần. Nhưng thời này Tịnh độ tông cũng đã phát triển rất mạnh (Tuệ Trung thượng sĩ đã nói : "Di đà chính thực pháp thân ta"), nên cối kinh của mật tông đã chịu ảnh hưởng của Tịnh độ tông, làm bệ đỡ cho những tháp quay "cửu phẩm liên hoa" để biểu hiện về những quả tu chứng trong Phật giáo và những

ý niệm cầu phúc thuộc lĩnh vực tụng niệm. Với tụng niệm và cối kinh người ta tin dù cả đời làm nghiệp ác mà không phạm vào tội ngũ nghịch thì khi sắp lâm chung, tâm hồn hướng tới thế giới A di đà và được người thân niệm cho 10 câu "Nam mô a di đà Phật" thì hồn linh của kiếp đời ấy sẽ không đoạ về miền của ngã quỷ mà được vào miền thường trụ của A di đà, nhưng ở mức thấp nhất trong hệ thống cửu phẩm vãng sanh. Theo Đoàn Trung Còn "Phật học từ điển" tập Nhất (trang 362 và 363) Nhà xuất bản Phật học tòng thơ Sài Gòn 1968 thì : "Cửu phẩm vãng sanh : Những ai muốn sanh qua cõi Tịnh-độ của Phật Adiđà đều do công hạnh tịnh nghiệp khác nhau mà vãng sanh trong chín phẩm hoa sen cao thấp khác nhau. Chín phẩm hoa sen ấy phân ra làm ba bối : thượng -trung -hạ, mỗi bối có ba phẩm : Thượng -trung -hạ. Cửu phẩm vãng sanh có giải rõ trong "Quán vô lượng thọ phật Kinh" Thượng phẩm thượng sanh : Chúng sanh cần phát ba thứ tâm thì đặng vãng sanh : 1) Chí thành tâm ; 2) Thâm tâm ; 3) Hồi hướng phát nguyện tâm. Lại ba thứ chúng sanh này sẽ được vãng sanh : 1) Từ tâm bất sát, cụ túc các giới ; 2) Đọc tụng các kinh điển Đại-thừa ; 3) Tu hành sáu niệm (niệm : Phật, pháp, tăng, giới, chi, thiền) hồi hướng phát nguyện sanh về cõi cực lạc. Thượng phẩm trung sanh : Đối với Nghĩa thứ nhất (túc là Phật) lòng chẳng

kinh động, tin sâu lý Nhơn quả, không nhạo báng giáo Pháp Đại thừa. Dùng công đức ấy hồi hướng, nguyện cầu sanh qua cõi cực-lạc. Thượng phẩm hạ sanh : Cũng tin lý Nhơn quả chẳng nhạo báng giáo pháp Đại thừa, chỉ phát tâm Bồ-đề-vô-thượng. Dùng công đức ấy, hồi hướng, nguyện cầu sanh qua cõi cực-lạc. Trung phẩm thượng sanh : Thọ trì, Năm giới, tám giới, Cụ-túc giới, chẳng tạo ra năm sự nghịch, không có sự lỗi, đều lo. Dùng căn lành ấy, hồi hướng nguyện cầu sanh qua thế giới cực-lạc phương Tây. Trung phẩm trung sanh : Một ngày một đêm trì tám giới, một ngày một đêm trì Thập giới sa-di, một ngày một đêm trì Cụ-túc giới, oai nghi không thiếu. Dùng công đức ấy, hồi hướng nguyện cầu sanh qua cõi cực lạc. Trung phẩm hạ sanh : Hiếu thảo phụng dưỡng cha mẹ, làm chuyện nhân từ ở thế, lúc mạng sắp chung, gặp bực thiện-trí-thức nói cho nghe việc vui nơi cõi Phật Adiđà cũng nói cho nghe 48 điều nguyện của ngài Pháp-Tang-Kỳ-Kheo. Nghe mà vui, liền được sanh qua cõi cực lạc. Hạ phẩm thượng sanh : Ai làm ra việc ác tạo ra nhiều pháp dữ, chẳng biết hổ thẹn. Song lúc mạng sắp chung, gặp bực thiện-tri thức thuyết cho nghe danh tự đầu đề 12 bộ kinh Đại thừa. Nhờ vậy mà trừ hết nghiệp dữ rất nặng trong ngàn kiếp. Bực thiện-tri thức ấy lại dạy cho biết cách lễ Phật và dạy niệm Nam-mô-Adi-đà Phật. Nhờ xưng tên Phật,

liền được vãng sanh. Hạ phẩm trung sanh. Ai huỷ phạm năm giới, tám giới, cụ túc giới, ăn cắp đồ của nhà chùa, Thuyết Pháp chẳng thanh tịnh chẳng biết hổ thẹn, dùng các nghiệp dữ mà tô điểm lấy mình, kẻ ấy đáng ngoạ Địa ngục. Lúc lâm trung lửa Địa-ngục sắp đốt. Song nhờ gặp bực thiện-tri thức tán thuyết cho nghe oai lực của đức A-di-đà, thần lực của hào quang đức Adiđà, cũng tán cho biết Giới, Định, Huệ, Giải thoát, tri kiến. Người ấy nghe rồi vui mừng, liền có gió mát thổi đưa mình đến cõi Phật A-di-đà. Hạ phẩm hạ sanh : Ai làm nghiệp chẳng lành : Năm nghiệp, mười ác, đủ hết sự chẳng lành. Đạng đoạ ác đạo, trải qua nhiều kiếp, thọ khổ vô cùng. Nhưng tới lúc mạng chung, gặp bực thiện-tri thức an ủi, thuyết tháp cho nghe và dạy niệm Phật di đà -Nhờ xưng danh hiệu Phật Di-Đà mà được tiêu tội, liền vãng sanh về cõi cực lạc".

5. VỀ MỘT SỐ NGÔI CHÙA QUA CÁC THỜI.

Hiện nay không thể tìm được bất kể ngôi chùa nào còn nguyên vẹn từ thời Lý (thế kỷ XI-XII) về trước, nói về chùa của giai đoạn này chỉ bàn được trên những phế tích. Chúng ta đành tiếp cận với đôi nét về chùa Một Cột, chùa Phật Tích và chùa Giạm. Ở thời Trần chùa làng khá nổi và rồi chùa Phổ Minh... Các thời gian sau nhiều chùa lớn còn tồn tại. Chúng ta tiếp xúc với chùa Thày -một kiến trúc Phật giáo nhiều tinh thần Việt. Song với vài ngôi chùa cụ thể này chỉ nên coi như một dẫn chứng không đầy đủ cho các vấn đề đã nêu trên.

Vài nét về một số chùa Việt cụ thể

Như phần viết chung ở trên, đây đó, một số ngôi chùa cụ thể đã được đề cập tới. Vì vậy, phần nào chỉ được coi như một dẫn chứng không đầy đủ, qua đó mong nêu lên vài vấn đề còn chưa sáng tỏ. Cụ thể là về : chùa Một Cột, chùa Phật Tích, cột chùa Giạm, chùa làng thời Trần, chùa Phổ Minh, chùa Thày...

a) Chùa Một Cột

Tên chữ là Diện Hựu, sách sử ghi làm vào năm 1049 để cầu cho vua Thái Tông nhà Lý được sống lâu (qua một giấc mơ không lành của vua?). Hiện nay chùa được dựng như bất kể ngôi chùa nào của thế kỷ XIX,

với kiến trúc và tượng mang phong cách thời Nguyễn. Song ở phía vườn sau, giữa chiếc hồ vuông, có một cột xây làm trụ đỡ cho ngôi chùa bé nhỏ !, cả cột và chùa đều chưa thấy dấu vết nào của thời Lý. Cho nên để hiểu phần nào về chùa Một Cột của thời Lý nên tìm tới bia chùa Long Đọi (ở núi Đọi -Nam Hà, niên đại 1121). Bia ghi : "Tôn sùng đạo Phật ; hâm mộ thắng nhân (mầm thiện của người tu phúc). Mở chùa Diên Hựu ở tại vườn Tây. Dấu vết theo quy mô thuở trước ; lo toan do thánh ý ngày nay. Đào ao thơm Linh Chiểu, giữa ao trồi lên *một cột đá*, trên cột đá một *đoá hoa sen nghìn cánh* xoè ra. Trên hoa dựng *ngôi đền đỏ sẫm* ; trong đền đặt *pho tượng sắc vàng*" (1)... Có thể hiểu được ý nghĩa của lời bia như sau :

Đạo Phật lấy chiếc áo cà sa màu vàng để nói lên ý nghĩa tất cả những dục vọng đều đã chết với kiếp tu. Tức là hướng đến giải thoát, là diệt "sáu giặc của giác quan". Và ở đây, nói tượng Phật mình vàng để chỉ về sự giải thoát cùng cực. Còn toà nhà màu đỏ là biểu hiện cho nguồn hạnh phúc vô cùng vô tận. Ngôi nhà này đã phát triển lên từ quan niệm về sinh khí của nhân loại. Chúng ta biết rằng : khi con người còn ở thời kỳ cổ đại mới chỉ biết săn bắn thú vật làm kế sinh nhai, mỗi khi

---

(1). "Thơ văn Lý-Trần" Nxb Khoa học xã hội. HN. 1977 tr.405. Đỗ Văn Hỷ dịch.

đâm hoặc bắn vào con vật thường thấy chảy ra một chất màu đỏ. Đó là màu duy trì sự sống. Sau này được đồng nhất với sinh khí, vì vậy mà ở trong các kiến trúc tôn giáo người ta hay chú ý đến màu đỏ.

Về bông sen nghìn cánh : Quan niệm của các nhà thần học và các nhà Phật học thường cho rằng bông sen nghìn cánh là biểu tượng của trí tuệ tuyệt luân. Khi đó con người đạt được mức lậu tận thông, là thông cả trong lẫn ngoài, cả trước lẫn sau, cả to lẫn nhỏ. Sau thời kỳ đồ đá nhiều thế kỷ, con người quên mất quá khứ, đến khi tìm được hiện vật cũ họ không giải đáp được, nên đã gán cho các công cụ đó một ý nghĩa linh thiêng. (Vì thế mới có lưỡi tầm sét và đặc biệt ở bối tâm tượng, nơi chứa linh hồn của thần thánh thường có đá). Suy cho cùng đá là vật lưu giữ chuyển tải sinh lực vũ trụ, tức sức sống.

Vậy thì, có thể hiểu ngôi chùa Một Cột theo bia chùa Long Đọi như sau :

Ở thời Lý người Việt mong muốn thông qua các Pháp lực vô lượng vô biên của đức Phật (Hiện thân bằng đức Phật mình vàng và bông sen nghìn cánh) để đem nguồn "sinh lực vũ trụ" (tượng bằng ngôi nhà đỏ thắm, tức sinh khí, linh hồn) truyền qua chiếc cột đá xuống cho đất và nước làm sinh bừng lên một cuộc sống

viên mãn. Đó là ước vọng cầu phúc cho con người, cây cỏ và muôn loài.

Chắc chắn vào những thế kỷ sau, theo dòng thời gian, chùa Một Cột đã được tu bổ để ngày càng khang trang. Rất tiếc là trong quá trình đó ngôi chùa đã bị mất rất nhiều hiện vật quý.

b) Chùa Phật Tích và chùa Giạm

Cả hai ngôi chùa đều được làm vào thế kỷ thứ XI (Phật Tích 1057; chùa Giạm 1086), cùng được xây dựng ở lưng chừng quả đồi cao, tới bốn cấp nền bó đá (cao xấp xỉ 5m/cấp). Hiện nay cả hai chỉ còn là phế



Tượng Quan âm- Nam Hải chùa Quảng Bá

tích, tuy nhiên qua các di vật còn lại đủ cho chúng ta nhiều suy nghĩ về tạo hình phật giáo của đương thời. Ở cấp nền thứ nhất của chùa Phật Tích, đặt cân xứng hai bên đường lên là năm đôi thú bằng đá nguyên khối. Linh thú nào cũng nằm trên đài sen trong thế tĩnh tại, để biểu hiện chúng là linh vật ở đất Phật. Mở đầu là đôi lân đá, cao gần hai mét trong trong tư thế quay vào, nhằm kiểm soát tâm hồn những kẻ hành hương. Hình thức của lân trong thế ngồi chống chân trước, dáng dấp như sư tử, mắt quỷ, mũi bạnh, răng nhe, tai thú, cổ rắn, tóc kết bởi nhiều hàng vân xoắn dấu hỏi, như hội ở đó sức mạnh của tầng trên. Lân có thân béo phục phịch, điểm xuyết các ô tròn, mà mỗi ô kết bởi bốn hoặc năm dấu hỏi chung gốc, biểu tượng này được coi là mặt trời hoặc tinh tú. Như vậy, con lân chùa Phật Tích đã trở thành linh vật vũ trụ đầy sức mạnh và trí tuệ, nó cõng cả bầu trời chuyển động, có nghĩa nó đại diện cho cả không gian. Cùng đó là đôi tê giác nằm khuỵu cả bốn chân, mặt ngước lên nhìn về cõi thinh không, như để tâm vào vô định... Ở tư cách này tê giác cũng được linh thiêng hoá và trong chừng mực nào đó như hiện thân của từ tâm vô lượng.

Một đôi trâu trong thế nằm nghỉ, như đang chìm vào lẽ không "huyền như" (chân lý tuyệt đối, nhiệm

mầu, tức Phật đạo) phải chăng trâu cũng là hiện thân của bồ tát hạnh.

Một đôi ngựa cũng trong thế nằm, người ta có cảm giác đó là linh vật đã chở kinh phật tới giáo hoá chúng sinh, hiện thân của sự giải thoát khỏi dục vọng thuộc cuộc đời tục luỵ. Cuối cùng là đôi voi trong thế phủ phục, hiện thân của sự trong sáng, của chân lý tuyệt đối. Mỗi linh vật là một khía cạnh phật đạo, đã hội lại nhằm tôn cao đất Phật tức chùa Phật Tích. Người Việt Nam đã tạo những linh vật này trong thế béo tốt, chúng tương tự nhau mà không theo tỷ lệ tự nhiên, điều đó cho thấy chúng phản ánh việc cầu no đủ thuộc tư tưởng nông nghiệp và ở mặt tạo hình đã không tạo nên sự "khập khiễng" về kích thước, mà mặt nào lại biểu hiện nét hoà đồng, ấp áp, gần gũi.

Lên tầng thứ hai hiện còn chân tảng kê cột, trên mặt chân tảng là một đài sen úp, lòng từng cánh sen chạm nổi đôi rồng chầu lá đề. Mỗi mặt bên của chân tảng đều chạm mười nhạc sĩ thiên thần, mỗi vị một nhạc cụ vừa đi vừa múa trong điệu "vũ trụ" (điệu múa trầm hùng, khởi đầu từ Siva, có tính chất tạo lập thế giới). Mười vị này đặt cân đối hai bên, hướng vao trung tâm là chiếc lá đề đứng trên đài sen. Lá đề biểu tượng của giác ngộ phật pháp, nhờ đó mà chứng quả niết bàn, tức

đài sen. Tất cả các nhạc sĩ thiên thần chỉ cao khoảng 9cm, nhưng mọi chi tiết như mắt, mũi, mồm, quần áo, giầy đi, giải lụa bay và động tác... đều thể hiện khá rõ rệt. Ở giữa tầng nền thứ hai hiện còn một pho tượng Phật (xem phần tượng chùa) và chiếc bệ thời Lý. Bệ này chia hai phần, phần trên có 3 cấp (cấp trên cùng bị mất cùng đài sen). Mỗi cấp có 8 cạnh, gồm mặt nằm ngang và mặt đứng vuông góc với nhau. Mặt nằm ngang chạm hoa dây đầy yếu tố linh thiêng điểm xuyết con người nhỏ bé, như lực lượng ở thế giới bên dưới quy y Phật pháp. Mặt đứng chạm rồng, với ô lớn hai con, ô nhỏ một con, đuổi nhau chạy ra phía trước để cùng chầu vào một chiếc lá đề trung tâm mang nghĩa đề cao phật pháp. Phần dưới của đế lượn cong hình vỏ măng, chạm sóng hình nấm (mang hình thức như rừng đại thụ) và sát mặt đất là lớp sóng nước.

Lên tầng thứ ba, ở cạnh hệ thống bậc bên phải là long tỉnh (giếng rồng). Trước năm 1990 còn bị đất lấp nên chỉ là một hố trũng, thực ra dưới sâu là một rồng ổ nâng lá đề. Con rồng lá này rất lớn, chạm kỹ, có chỗ đường kính thân tới gần 30cm, uốn kín một nền rộng tới hơn 5 mét và dọc xấp xỉ 3 mét.

Lên tầng trên chỉ còn vỉa đá hộc, dấu vết thời Lý khác hiện chưa biết gì thêm (ngoài những hiện vật đã

đưa về Bảo tàng lịch sử như một phần nhang án đá, tượng kim cương (hộ pháp), chim thần Kinnaras).

Chùa Giạm (cũng gọi Long Hạm) được thể hiện gần gũi với chùa Phật Tích, song hiện vật thời Lý (ngoài đá kè) hiện chỉ thấy chiếc cột đá điển hình. Cũng có thể còn gặp bóng dáng của cột ở chùa Bà Tấm, chùa Linh Xứng... Nói tới cột, ở Việt Nam trước thời Lý cũng đã có một số chiếc, nhưng đã khác hẳn các cột kể trên. Tập trung vào chùa Giạm, chúng ta nhận thấy, đó là một trục "Vũ trụ" lớn. Đế là một ụ đất tròn, được bó vỉa bằng đá, mặt ngoài chạm "sóng" hình núi, ở giữa ụ là cột đá, gồm phần dưới là khối hộp đứng (1,4m - 1,6m) phần trên là khối trụ (d = 1,3m) chạm rồng đôi. Toàn cột cao xấp xỉ 5 mét. Về hình thức, cột này gần giống như Linga Mukha của người Chàm, song to hơn nhiều. Một câu chuyện mang tính chất thần thoại có gốc ở Ấn Độ, từng tồn tại trong các cư dân Đông Nam Á, kể rằng : Thần Visnou và thần Brahma đã từng đứng trên các đỉnh núi cãi nhau xem ai là người sáng tạo ra thế giới. Cuộc đấu khẩu kéo dài và một hôm trước mặt các vị xuất hiện chiếc cột đen rực lửa, cả hai cùng không hiểu và hội với nhau để Brahma biến thành thiên nga bay lên đỉnh, còn Visnou biến thành lợn lòi đào xuống gốc, hẹn một ngày nhất định sẽ gặp lại. Nhưng khi gặp

nhau thì cả hai đều chưa tới đích, đang ngơ ngác thì thân cột nứt ra để tối thượng thần Siva xuất hiện, ngài nói rằng -cả Brahma và Visnou chỉ là những hoá thân của một Siva tuyệt đối mà thôi. Sau đó, các thần tự ẩn vào cây cột. Phần tròn bên trên của Siva, phần nhiều tầng ở giữa của Visnou phần gốc của Brahma. Như vậy, cây cột là hiện thân của tam vị tối thượng thần trong tư cách đồng nhất thể. Đó là Linga (sinh thực khí của đàn ông).

Trong bóng dáng mờ nhạt bị quan niệm đạo đức Nho giáo phủ lên, chúng ta vẫn còn nhìn thấy cột chùa Giạm mang một tính chất chung như những Linga của các cư dân Đông-Nam-Á quanh vùng. Dân tộc Việt dưới thời Lý như có nhiều ý thức trở lại với cội nguồn.

Nhiều cư dân Đông Nam Á đã tôn thờ nguồn sống vĩnh cửu Siva. Tự thân Siva đã mang tính âm và dương. Sự phối hợp của âm dương là nguồn gốc sinh thành ra thế giới vạn hữu. Người ta đồng nhất Siva với Linga. Cặp linh phù Linga-Yoni đã vượt lên trên sự dâm bôn để mang ý nghĩa linh thiêng. Con người muốn trông chờ vào sự "hôn phối" đó một cuộc sống hạnh phúc no đủ. Trong chừng mực nào đó, Linga còn là biểu hiện về uy quyền tuyệt đối của nhà vua, đồng nhất với vua. Ở nước Việt, trong lăng mộ các vua triều Nguyễn (Huế) "cột



Sư tử đá chùa Bà Tấm (Gia Lâm- Hà Nội)

biểu" là một kiểu kiến trúc không thể thiếu. Có lẽ nó đã bắt nguồn từ một ý nghĩa xa xôi như kể trên.

c) Chùa dân dã thời Trần.

Dưới thời Trần, đạo Phật được đề cao. Hiện tượng ấy tất có những lý do của nó, nhưng, trong một chừng mực nhất định, điều đó có thể nói lên sức cưỡng lại của ý thức dân tộc trước sự phát triển của Nho giáo và tầng lớp Nho sĩ (những lực lượng tôn sùng văn hoá Trung Hoa). Một bằng chứng là lời vua Nghệ Tông: "Triều trước dựng nước, có luật pháp, chế độ riêng, không theo quy chế của nhà Tống, là vì Nam Bắc nước nào

làm chủ nước đó, không phải bắt chước nhau. Khoảng năm Đại Trị, bọn học trò mặt trắng được dùng, không hiểu ý nghĩa sâu xa của việc lập pháp, đem pháp cũ của tổ tông thay đổi theo tục phương Bắc cả, như về y phục, âm nhạc..., thật không kể xiết" (*Toàn thư*). Sự hưng thịnh của kiến trúc Phật giáo đã gây "ghen tức" cho một số nho thần. Lê Quát từng viết : "Ta thường dạo xem sông núi, vết chân trên khắp nửa thiên hạ, đi tìm những học cung, văn miếu, mà chưa hề thấy một ngôi nào ! Đó là điều khiến ta vô cùng hổ thẹn với bọn tín đồ nhà Phật" (bia chùa Thiệu Phúc, Bắc Giang, theo *Toàn thư*). Lê Quát lại nhận xét : " : Chỗ nào có người ở, tất có chùa Phật, bỏ rồi lại xây, hỏng rồi lại sửa, chuông trống lâu dài chiếm đến nửa phần so với dân cư" (bia chùa Thiệu Phúc). Lòng tin sùng đạo Phật, với sức hỗ trợ của thiền phái Trúc Lâm, chắc chắn cũng là điều kiện để cho các chùa làng phát triển trên một địa bàn khá rộng. Tuy nhiên, dấu vết của chùa làng thời Trần, hiện nay chủ yếu mới tìm được ở ven hai bờ sông Đáy và một số chi lưu, đôi khi cũng thấy ở một vài địa phương khác (Bắc Ninh, Hải Hưng...). Mở đầu cho loại di tích này ở vùng cao và xa nhất, có thể kể chùa Xuân Lũng (Phú Thọ) ; rồi đến các chùa ở ven sông Đáy về tới Hoa Lư (Ninh Bình) ; chùa thời Trần có lẽ kết thúc ở Nghệ Tĩnh. Nổi lên trong số đó là chùa Thái Lạc (Hải Hưng),

và chùa Đại Bi (tức chùa Bối Khê, Hà Tây), hai ngôi này còn giữ được nhiều dấu vết nhất của kiến trúc dân dã thời Trần.

Một đặc điểm chung dễ nhận là nền chùa bao giờ cũng được tôn cao hơn mặt đất bình thường, cao hơn khoảng từ bảy mươi phân tới xấp xỉ một mét hai. Mặt nền hình chữ nhật, gần như vuông, cạnh khoảng từ chín mét tới mười hai mét. Thông thường, nền được vỉa bằng đá khối hoặc gạch (hiện nay, gạch cũ không còn, đã được thay bằng gạch thời sau). Chúng ta chưa tìm thấy ở chùa làng thời Trần một kiểu nền nào khác. Quanh vấn đề này, có hai ý kiến khác nhau :

Một, Phật điện, trung tâm của chùa thời Trần, được dựng cao để thuận tiện cho việc chiêm ngưỡng. Lòng sùng Phật khiến người đương thời dồn công sức cho kiến trúc này, xây nó bằng vật liệu bền chắc, do đó nền của nó mới tồn tại đến ngày nay. Tất nhiên, quanh Phật điện có thể còn có nhà tăng, nơi thường trú của các sư, và một số gian cho khách hành hương nữa. Nhưng các kiến trúc phụ này đã mai một hết.

Hai : Chùa làng thời Trần là trung tâm văn hoá của làng. Hầu hết các sinh hoạt có tính chất xã hội của cộng đồng diễn ra ở cửa chùa. Có lệ không nhất thiết chùa làng nào cũng đều có sư, mà các sư thường tập

trung ở một số chốn tổ, để có thể đều kỳ về các chùa. Sinh hoạt thường nhật ở chùa do người quản chùa đảm bảo, một người do dân làng cử ra, không nhất thiết ở tại chùa, thường có gia đình riêng.

Có thể lấy bằng chứng trong thời nay từ chùa của người Mường ở nhiều vùng thuộc Hà Tây. Ở đây, không có sư, sinh hoạt ở chùa được thực hiện theo cách thức vừa nói trên. Chùa chỉ là ngôi nhà một gian hai chái, làm bằng bương tre, đồ thờ chỉ gồm một nhang án đơn sơ, với vài cây đèn, bát hương... Mặt khác, ở nhiều đền, chùa, đình của người Việt, các ông từ, ông tự, ông thống thường vẫn ở nhà riêng trong làng.

Người nông dân Việt Nam không đi vào các hệ thống triết học cao siêu, thờ Phật theo lối thế gian, theo lối bình thường của thế giới hữu tình, nặng cầu xin, luyện tâm tính để hướng thiện răn ác... cái chất hình nhi hạ của hiển giáo. Thế là đức Phật được đẩy lên thành một tối thượng thần mang siêu lực vô lượng để đem nguồn hạnh phúc tới cho đời. Vì vậy, ý thức cúng dường Tam Bảo có thể không xa cách bao nhiêu với ý thức cầu cúng nơi điện thánh thần. Thực tiễn có ít nhiều ảnh hưởng tới bố cục của ngôi chùa : nó không xa lắm so với đền.

Cũng dễ nhận thấy rằng, trong một diện tích khá nhỏ hẹp (so với diện tích các chùa thời sau, việc hành

lễ khó có thể thực hiện ở trong lòng toà Phật điện. Hơn nữa, cũng không một lối lên nào của thời ấy còn tồn tại tới ngày nay, việc mở rộng chùa vào các thời sau đã thay thế bằng những lối lên ở hai bên. Vì vậy, khi hành lễ, có lẽ chỉ có nhà sư, hay người trông nom chùa, tụng kinh và nhận lễ vật của chúng sinh dâng lên. Một thực tiễn còn tồn tại cho phép chúng ta liên tưởng tới cách thức hành lễ thời xưa : nghi thức *nhiễu Phật* : (chạy đàn, tức vừa đi vừa tụng kinh xung quanh điện Phật), hình thức hiện vẫn còn ở nhiều chùa thuộc phái Tào động trên đất Bắc, và ở các ngôi chùa của phái Tiểu thừa ở Đông Nam Á. Sau khi dâng hương hoa và làm một số thủ tục cần thiết, các nhà sư, xếp theo thứ tự trên dưới, dẫn đoàn Phật tử đông đảo đi vòng quanh bàn thờ Phật hay vong quanh ngôi chùa, giữa tiếng niệm Phật, tiếng cầm nhịp của mõ và chiêng. Thời Trần, tục nhiễu Phật chắc cũng phổ biến. Cách thức đó phù hợp với ngôi chùa làng. Nó cũng phù hợp với cách "*thế gian trụ trì Phật pháp*".

Trở lại vấn đề kiến trúc, mặt nền trong chùa (cũng như ở các loại hình kiến trúc tôn giáo khác) không bao giờ được lát gạch, hoặc lát bằng bất kể chất liệu gì ngoài đất. Theo quan niệm của người xưa, vũ trụ thường được chia làm ba tầng, trong đó dưới đất là một tầng, nơi tàng trữ nguồn sinh lực vô tận của bà Mẹ -Đất khởi

nguyên, nhưng, lại là nơi của các kiếp đời đã qua. Lát mặt nền của đền chùa lại là chặn nguồn sinh khí của Đất, khiến làng xóm không phát triển được. Nhiều khi, để tạo đường cho lực lượng từ thế giới bên dưới lên trần gian, người xưa còn đào một hố sâu tròn ở gầm bàn thờ nữa. Ngày nay, kiến trúc đó của các ngôi chùa thời Trần chỉ còn mang tư cách thượng điện trong ngôi chùa đã được mở rộng qua các thời sau.

Chùa làng thời Trần thường có một gian hai chái, với bốn cột cái thấp, to, và mười hai cột quân tương ứng, có hai bộ vì để đỡ hai mái chính và hai mái bên. Trong kiến trúc này, chưa thấy bóng dáng của tàu mái[1]. Và qua nhiều hiện vật gốm đất nung, hay liên hệ qua mái ngói của chùa thời Mạc, chúng ta có thể nghĩ rằng chưa có hiện tượng bốn góc mái cong lên như ở các chùa từ thế kỷ XVII về sau. Thực tế cho thấy chùa làng thời Trần khá nhỏ, mái không lớn, góc mái cong hay không cũng ít giúp tạo cảm giác nhẹ bay cho mái. Chỉ khi đình xuất hiện, với bốn lá mái khá lớn, thì góc mái cong mới xuất hiện như một sáng kiến nghệ thuật đầy thông minh của người Việt.

---

(1). *Tàu mái* : Một bộ phận kiến trúc ở diềm mái, để đỡ hàng ngói dưới cùng. Thông thường, bộ phận này là ván gỗ hình mạn thuyền, chạy nối hai đầu dao của một mặt nhà.

Trang trí trong chùa làng dưới thời Trần thường được thể hiện ở ván lá đề (vì nóc), ở ván chữ nhật (cốn), ở bẩy, và ở các cột trốn. Đề tài trang trí của thế kỷ XIV, mà hiện ta có thể tin một cách tương đối chắc chắn, là ở chùa Thái Lạc, và phần nào ở chùa Bối Khê.

Thoạt tiên là các mạng chạm *kinnara* dâng hoa. Nửa trên là người nửa dưới là chim, *kinnara* ở trên thiên đường, hoặc ở đất Phật, và có tài tấu đạo lý thành nhạc, tiếng êm dịu, giảng về *tứ khổ đế* (1), *thập nhị nhân duyên* (2), về các điều thiện... Trong chùa Trần, nó được chạm trên ván lá đề (vì nóc) và trên ván chữ nhật (cốn). Mặt là mặt nữ, tóc búi ngược lên đỉnh, hơi ngửa mặt lên trong thế chiêm ngưỡng, nửa thân trên là ngực và tay người, cổ đeo *anh lạc* (các hạt) sen *kim tòng* (tua gù nhỏ) nửa dưới là thân chim mập ngắn, cánh mở rộng, chân vững chắc kiểu chân gà, đứng trên đài sen... So với *Kinnara* thời Lý, *kinnara* thời Trần mập chắc, ít tính quy phạm hơn.

Một đề tài khác, được chạm ở mặt các cột trốn của vì nóc, là các chú bé bầu bĩnh, ngộ nghĩnh, trong

---

(1). *Khổ đế* : quả báo đau khổ trong cuộc đời. *Tứ khổ đế* : bốn nỗi đau khổ, là *sinh* (kiếp sống cực khổ), *lão* (già, khô héo), *bệnh* (ốm đau, sầu não), *tử* (chết).

(2). *Thập nhị nhân duyên* : mười hai cái nhân duyên chi phối cuộc đời trần tục đầy dục vọng, tạo nên nỗi khổ của con người. Hiểu biết mười hai nhân duyên để diệt trừ chung, thì kẻ tu hành mới được giải thoát.

thế chân quỳ chân chống, đầu và tay đỡ đài sen, cởi trần, bụng phệ, mặc váy cũn cỡn... Hình thức trang trí đầy chất nghệ thuật, vừa mang tính linh thiêng vừa có vẻ dân dã này, chủ yếu chỉ gặp vào thời Trần ; đến các thời khác, như thời Mạc, cũng đề tài ấy, chỉ còn giữ lại vẻ dân dã thôi, trở nên tròn và thực hơn.

Ở các cốn, ngoài *kinnara* và rồng ra, thì đề tài chính là các nhạc sĩ thiên thần *Ganđava* (cả nam và nữ), với xiêm y của người đương thời. Trong số đó, có người cưỡi chim thần, có dàn nhạc công ngồi chơi đàn hiện ra trong mây... Các *Ganđava* thường sử dụng đàn tì bà, đàn tranh, đàn nguyệt, đàn tứ, sáo, tiêu...

Cũng còn phải kể đến một đề tài rồng với cấch thức thể hiện khá đặc biệt : (ở bẩy chùa Bối Khê) : chỉ có chiếc đầu nối với chiếc đuôi nhỏ, qua đó ta chợt thấy bóng dáng của thuỷ quái *makara* (quái vật được gán cho là chủ nhân nguồn nước).

Cũng ở chùa Bối Khê, nơi đầu kẻ góc, còn hình chạm nổi của thần điểu *garuda* (loài chim thần có nhiều nghiệp ác, nhất là trong mối thù với rồng, về sau quy y Phật pháp). Garuđa chùa Bối Khê khá ngộ nghĩnh, mặt và thân ít nhiều được nhân hoá, bụng phệ, tứ chi mở sang hai bên...

Nhìn chung, trang trí chùa làng thời Trần còn giữ được nhiều đề tài tương tự như của các cư dân khác ở Đông Nam Á : ảnh hưởng của dòng nghệ thuật Ấn vẫn còn chiếm một tỷ lệ cao. Song các mảng trang trí của thời này chưa nhiều và rậm như ở các di tích của các thế kỷ XVI, XVII. Điều đó có nghĩa là trang trí chưa mang thêm chức năng làm "mờ" đi khối hình gồ ghề, to lớn của các bộ phận kiến trúc... Tuy nhiên, các mảng chạm này, vẫn là những mẫu vật điển hình, với đường nét có phần phóng khoáng, tự do hơn so với thời Lý. Ở đây, các đề tài có tác dụng giáo dục Phật đạo, chúng có mặt để cho con người chiêm ngưỡng. Cho nên, có thể từ đó ta nghĩ được rằng chùa làng thời Trần chưa là một thâm cung, chưa có tường ván gỗ bao quanh.

d) Chùa Phổ Minh (Nam Định)(*)

Ở thời Trần, chùa, dù có gắn với vua, cũng chủ yếu là nơi tu hành. Chùa Yên Tử, cheo leo ở lưng chừng núi cao, xa cách hẳn cuộc đời trần tục. Chùa Phổ Minh, tuy ở dưới đồng bằng, song xa cách hẳn làng xóm. Chùa này nằm trong quần thể kiến trúc cung điện của triều đình. Dấu vết còn lại khẳng định rằng chùa Phổ Minh là kiến trúc Phật giáo xưa nhất còn gặp lại đến nay trên đất nước ta, các chùa trước Phổ Minh chỉ còn là phế tích.

(*) Theo tài liệu của Nguyễn Hồng Kiên -Tạp chí nghiên cứu Văn hoá Nghệ thuật số 4/1983

Đương thời, chùa là một bộ phận của hệ thống cung điện Thiên Trường. *Đại Việt sử ký toàn thư* chép : "Nhâm Tuất (Thiệu Long) năm thứ 5 (1262)... Mùa xuân tháng 2, thượng hoàng ngự đến hành cung Tức Mặc, ban tiệc lớn. Các hương lão từ 60 tuổi trở lên, mỗi người được ban thưởng 2 tư, đàn bà được 2 tấm lụa. Đổi hương Tức Mặc làm phủ Thiên Trường, cũng gọi là Trùng Quang. Lại xây một khu cung khác cho vua nối ngôi ngự khi về chầu, gọi là cung Trùng Hoa. Lại làm chùa ở phía Tây cung Trùng Quang, gọi là chùa Phổ Minh".

Hiện nay, những dấu vết cung điện không còn nữa. Gần đây, chúng ta mới tìm được một nền nhỏ lát gạch hoa cúc ở thôn Đệ Tam, rồi một giếng cổ, đây đó còn lại một vài hiện vật gốm gạch... Như thế, mặc nhiên chùa Phổ Minh trở thành "đại diện" cho khu vực nghệ thuật thời Trần ở Thiên Trường này. Cũng có thể nói chùa là hiện thân của nghệ thuật tạo hình ở thế kỷ XIII-XIV, trên đất Nam Hà, có lẽ cả trên toàn quốc nữa.

Hai thời Lý Trần gộp lại được coi là giai đoạn thịnh trị của đạo Phật ở nước ta. Nhưng rõ ràng nhận thức ở hai thời đối với đạo pháp có khác nhau. Đa số tên chùa thời Lý nặng yếu tố khuyến thiện, cầu mong, răn bảo... Như Vạn Phúc, Phật Tích, Báo Ân... Còn ở thời Trần thì tên tên chùa đã chú ý nhiều tới ý nghĩa

Phật triết, như Đại Bi, Sùng Quang, Thái Lạc... Tên Phổ Minh phần nào phản ánh được tư tưởng Phật phái thời Trần. Có thể hiểu nó như sau : đem cái ánh sáng vô lượng vô biên của Phật giáo hoà nhập vào cuộc đời để cứu độ. Ý nghĩa này cũng thống nhất với câu châm ngôn nổi tiếng đương thời "Hoà quang đồng trần" (Hoà ánh sáng của Phật pháp vào bụi bặm trần thế), mà nội dung thể hiện một đặc tính của Phật phái Trúc Lâm, với xu hướng nhập thế của nó. Chúng ta còn có thể dẫn chứng lời của Tuệ Trung (Sống trong lòng thế tục, hoà ánh sáng của mình trong cuộc đời bụi bặm (cuốn *Thượng sĩ hành trang*, do phái Trúc Lâm viết).

Chùa Phổ Minh hiện thuộc xã Lộc Vượng, huyện Mỹ Lộc, ở ngoại thành Nam Định. Do đặc điểm có ngôi tháp cao, nên nó còn được gọi là "chùa Tháp". Mở đầu lối vào chùa là *tam quan*, với mấy bậc thềm và đôi chồn đá thời Trần. Rồi một con đường lát gạch dẫn tới tháp. Sau tháp là một sân nhỏ tạo không gian thoáng trước ngôi chùa chính. Ba lối lên chùa là những thềm kẹp rồng trong đó ít nhất chúng ta có thể khẳng định rằng hai con lớn ở lối giữa là rồng thời Trần. Tiếp sau là toà *tiền đường*, toà *ống muống*, và toà *thượng diện*, ba toà nối nhau theo hình chữ công. Chạy hai bên đầu tiền đường vào là hai dãy hành lang, hai dãy này lại nối vào

dãy *nhà tổ ở* phía sau, tạo nên thế bao kín cho ngôi chùa, để kiến trúc Phổ Minh mang hình thức *nội công ngoại quốc.* Chùa còn gồm nhiều kiến trúc phụ khác, như am bà chúa Mạc bằng gạch, dựng dưới hình thức *bảo châu* (tháp một tầng).

Nhưng, suy cho cùng, dấu vết thời Trần chỉ tập trung vào một ngôi tháp, đôi trụ trước tháp, đôi chồn ở tam quan, đôi rồng ở thềm bậc chùa chính... Chùa Phổ Minh là một di tích nổi tiếng, có nhiều giá trị nghệ thuật, lịch sử và phong cảnh nổi lên với vài nét sau :

Một là : Dưới thời Thái Tông, vào năm 1262, ngôi chùa chỉ là một kiến trúc "khiêm tốn" nằm bên cạnh hệ thống cung điện Thiên Trường. Dấu vết còn lại cho phép khẳng định có một tam quan và một toà Phật điện. Kiến trúc này không bề thế như kiến trúc chùa thời Lý : ta cảm nhận thấy phần nào nó gần gũi các chùa bình thường, mặc dù nó phục vụ cho tín ngưỡng của chính nhà vua và những người liên quan đến vua. Dầu vậy, nó vẫn có một số bộ phận riêng mà ngôi chùa làng không có, như rồng trên thềm Phật điện, nhất là tam quan, những chi tiết nói lên tính chất Phật triết.

Sách xưa có nói qua chút ít đến tam quan thời Lý. Nhưng, người ngày nay đi tìm trên thực địa chưa hề phát hiện được dấu vết gì nói lên tam quan chùa Lý.

Cho nên đôi chồn trên bậc tam quan Phổ Minh là dấu vết của một tam quan thuộc loại sớm nhất còn lại đến nay. Điều có thể tin được là các "triết gia Phật học" đương thời không nghĩ tam quan chỉ là cửa chùa, mà có thể đồng nhất nó với một "tuyên ngôn" về cách nhìn của Phật pháp, trên một chặng của con đường phát triển Phật giáo ở nước ta. Đạo Phật ở Việt Nam đã trải qua nhiều thế kỷ phát triển, Phật pháp thời sau không lặp lại y nguyên Phật pháp thời trước. Nói đâu xa, nội tên chỉ ngôi chùa, mà thời Lý thì *đại danh lam, trung danh lam, tiểu danh lam*, qua thời Trần thì người ta lại dùng mỗi một chữ tự. Tam quan gồm ba quan : *không quan, giả quan* và *trung quan*. Không quan là lối nhìn về bản thể uyên nguyên, chung cùng cho mọi vật, do duyên khác nhau mà tạo thành muôn vật khác nhau của thế giới hữu tình, giả quan là lối nhìn về quy luật *vô thường*, qua đó muôn vật được xem là giả tạm, luôn biến đổi, không tồn tại vĩnh cửu với thời gian. Trung quan là cách nhìn thấu suốt tới chân lý, là Phật pháp, là con đường chân chính đi tới giải thoát mọi khổ đau của cuộc đời.

Trong kiến trúc, thì sau tam quan là *nhất chính đạo*, tượng trưng bằng con đường duy nhất dẫn tới Phật đài. Tính *vô chấp* trong Phật triết thời Trần, cùng với quan niệm Thiền rộng rãi đương thời, khiến cho Phật điện như chỉ có tính chất tượng trưng "*Niết bàn vô trụ*

xứ" (Niết bàn không trụ ở nơi nào cụ thể). Nhiều sách Phật viết dưới thời Trần, hoặc sau Trần nhưng có đả động đến Phật giáo thời Trần, từng nói thế. Thiền gia thời Trần lại chú trọng đến "*kiến tính*" để tìm về bản thể chân như... Phải chăng đó là lý do góp phần vào sự "*sơ sài*" của Phật điện thời Trần, khiến cho tới nay chúng ta chưa tìm được một tượng Phật hay Bồ tát nào của thời ấy?

Ở Phổ Minh, đôi rồng Trần kẹp thềm lên chùa là bằng chứng về sự tồn tại của Phật điện ngay từ thời chùa mới ra đời. Đôi rồng này đã bị giặc Minh chặt mất đầu (nay là đầu vôi vữa). Tuy nhiên, những phần còn lại vẫn chứng tỏ rằng đây vẫn là con rồng điển hình đương thời. Có thể xếp đôi rồng này vào những rồng chạm tròn sớm nhất còn lại đến nay, với niên đại cụ thể 1262. Rồng thân mập, gần với rồng ở chùa làng, ít tính quy phạm, chân ngắn nhỏ so với thân, vây cá chép, và lần đầu tiên, với đuôi rồng Trần này, đã xuất hiện vài chiếc lông mảnh bay nhẹ ra sau.

Hai là : Vào khoảng năm 1310 chùa được bổ xung ngôi tháp lớn, trong số gạch xây có viên mang chữ ghi niên đại Hưng Long thứ 13, tức năm 1305. Tháp Phổ Minh được coi là ngôi tháp có niên đại xưa nhất còn tồn tại đến nay. Về tính chất, nó đánh dấu bước trung

gian giữa tháp Lý với tháp các thời gian sau. Trước hết, tháp là một kiến trúc chính của cảnh chùa, nằm trên chính đạo trước Phật điện. Trước kia, tháp Lý thường mang tư cách Phật điện. Tới thời Trần (kể cả chùa Hoa Yên, Quảng Ninh), chùa và tháp được tách làm hai thành phần kiến trúc khác nhau. Sau thời Trần, tháp chỉ còn là loại kiến trúc phụ cho chùa, thường với tư cách là mộ của các nhà sư đã trụ trì ở đó.

Tháp Phổ Minh xây vuông, tầng một và đế hoàn toàn bằng đá. Các tầng trên nhỏ dần, xây bằng gạch, góc tháp và các diềm cửa đều được nẹp bằng đá, chân mộng ăn vào bên trong. Phân cách các tầng là lớp mái được xây dật cấp (1) với năm hàng gạch, riêng mái tầng một thì bằng đá. Độ cao của tháp, so với độ rộng mặt bằng của đế (510 cm) có tỷ lệ lớn hơn 4 nên dáng tháp cao thanh, có ít nhiều xu hướng vươn lên trời. Một ảnh hưởng của cách tạo tháp Trung Hoa chăng? Về cách xây tháp, Niết Bàn Kinh nói như sau : "Tháp để thờ xá lỵ Phật thì cất 13 tầng. Tháp thờ Bích chi Phật (2) thì cất 11 tầng..., tháp của vị A La Hán thì cất 5 tầng..." Không có chứng cứ nào cho phép gắn tháp Phổ Minh

---

(1). Xây nhô ra, cứ viên gạch này lại đè lên một phần của viên kia.

(2). *Bích Chi Phật* : Người tự mình tu mà giác ngộ tới quả Phật, rồi nhập Niết Bàn, còn gọi là Độc Giác, sinh ra không cùng thời với Phật Như Lai.

với hài cốt của Phật Thích Ca. Dưới thời Trần, tháp có thể chỉ gồm 11 tầng, tương ứng với nơi giữ một phần xá lỵ của Phật Bích Chi, ta dễ nghĩ tới Trúc Lâm đệ nhất tổ, tức Trần Nhân Tông (khi thiêu xác Nhân Tông, nhặt được 3000 hạt xá lỵ, các hạt này có thể được tồn trữ ở nhiều nơi...).

Một điều khác đáng quan tâm ở ngôi tháp Phổ Minh là hình thức trang trí không rậm rạp như thời Lý và thời Mạc : khoảng trống được chú ý, còn phần chạm tạc chiếm một tỷ lệ không cao. Phải chăng đó là biểu hiện của tư tưởng đề cao cái tâm "không"?

Tuy nhiên, trên các mảng trang trí của tháp, chúng ta vẫn đọc được những đường nét truyền thống, với những đài sen, văn xoắn các dạng, vốn bắt nguồn từ thời trước... Bên cạnh đó là một số yếu tố mới, ví như một số hình tượng được nghi là những yếu tố Dịch học (vũ trụ quan Nho giáo) được hình tượng hoá. Điều kiện nảy sinh của chúng gắn với bước phát triển của đạo Nho dưới triều Trần. Ở mỗi cửa tháp, trong diềm là các ô tròn, mỗi ô được trang trí bằng một cặp lá cuộn đuổi nhau, bao lấy một bông cúc : hình trang trí này khiến ta liên tưởng tới cặp lưỡng nghi (âm, dương, hai yếu tố uyên nguyên cấu thành vạn vật) bao quanh mặt trời. Thay thế cho hai nhành lá, ở trần tháp, là đôi hồi long

đuổi nhau trên một thớt tròn, cùng chầu vào một vành tròn ở trung tâm : nếu đồng nhất thớt tròn với bầu trời, và vành tròn với mặt trời, thì cho đến nay đây là hình tượng rồng chầu mặt trời sớm nhất tìm thấy được trong nghệ thuật tạo hình nước ta. Ảnh hưởng ấy như được củng cố thêm bởi cặp rồng ở cửa vào sân tháp : rồng đã có sừng, đã mọc tai, và đó là những chi tiết chưa có hồi thời Lý. Cặp sừng và đôi tai này chỉ có thể từ Trung Hoa đến, và điều đó càng dễ nghĩ đến Nho học và các Nho sĩ đã bắt đầu có địa vị dưới triều Trần, dù cho "quốc giáo" bấy giờ vẫn là đạo Phật. Càng liên hệ đến lịch sử nước ta nói chung, càng thấy rằng thời nào tầng lớp thống trị ở nước ta đề cao nho giáo (Lê Sơ và đầu Nguyễn), thì thời ấy mỹ thuật trong nước chịu ảnh hưởng Trung Hoa một cách mạnh mẽ hơn.

Những dấu tích Trần ở Phổ Minh đánh dấu một bước phát triển mới của đạo Phật, một bước phát triển mới của nền tạo hình nước ta. Cùng những dấu tích Trần ở các di tích khác, chúng phản ánh được phần nào vai trò của phái Trúc Lâm, đánh dấu mối giao lưu với văn hoá Trung Hoa, đồng thời vẫn gìn giữ được bản sắc dân tộc. Chúng làm sống lại dưới mắt ta một thời kỳ đặc biệt, thời mà tầng lớp Nho sĩ đã có chân đứng trong xã hội, cũng là thời mà thông qua thiền phái Trúc Lâm

và triều đình, người Việt đã chủ động học hỏi tinh hoa của nghệ thuật Trung Hoa để làm giàu cho kho tàng văn hoá của mình.

e) Chùa Thầy

Chùa Thầy tên chữ là Thiên Phúc tự, có từ bao giờ không ai rõ, chỉ biết rằng một đại thiền sư là Từ Đạo Hạnh, thời Lý đã từng tu ở đây.

Thiên phúc có nghĩa là phúc thiêng trong trời đất ban xuống cho con người bình dị, là ước vọng muôn đời muôn thủa của nông dân Việt.

Xưa kia chùa Thầy ẩn mình vào cảnh núi đồi hoang sơ, để trở thành một điểm sáng văn hoá giữa một không gian có vẻ hoang dã. Tất cả nói lên một trí tuệ Phật viên mãn, như bông sen ngát hương giữa đời tục luỵ.

Cùng với chùa Thầy, đáng quan tâm còn hang Cắc Cớ, chợ trời, hang gió, động Bối Am... chúng ta có thể nghĩ rằng, đường vào hang Cắc Cớ, đã nhiều đời làm rung động bao trái tim. Đi trong hang như đi vào lòng đất mẹ, hay đi vào thế giới bên dưới. Ở đó những mảnh xương tàn phai của những kiếp đời đã qua hiện còn được lưu giữ bên cạnh truyền thuyết về quân tướng Lữ gia chống Hán. Chiếc hang quả là đẹp. Khách hành hương cảm giác nhập mình vào thế giới

siêu nhiên và quả núi chỉ còn như vỏ bọc ngoài của "ngôi nhà" tiền sử.

Ngược với con đường đi xuống, thì ở phía ngoài, những bậc đá chênh vênh dẫn kẻ hành đạo về với tầng trên, nơi cộng sinh của hai thế giới trời và đất. Đó là chợ trời, mà theo dòng tâm tưởng, người dân vùng Thầy đã truyền lại cho nhau nghe mẩu chuyện huyền thoại đầy chất thơ, rằng, đã một thời rất xưa về trước, có những tiên ông lạc bước xuống trần, ngồi đây mà chơi cờ, hưởng thú tiêu dao. Ngày nay ai lên đó cũng cảm thấy một không gian tâm linh đầy chất thánh thiện, mênh mang bất tận.

Chùa Thầy còn được gọi là chùa Cả vì lớn nhất vùng, nó là một trung tâm văn hoá của Quốc Oai và của người Việt trong quá khứ. Chùa có mối liên quan chặt chẽ với Đỉnh Sơn Tự (chùa trên núi), với Bối Am Tự (chùa một mái) rồi ít nhiều có mối quan hệ với chùa Hương Sơn (đã bị mất) ; chùa Long Đẩu, chùa Hoa Phát và chùa Láng Hà Nội.

Như nhiều kiến trúc tôn giáo cổ truyền, chùa được quay hướng nam. Đó là một hướng vừa đề cao vừa cầu viện đến sức mạnh của đức thánh Từ Đạo Hạnh.

Truyền rằng chùa được xây trên trán con rồng mà mắt rồng là hai giếng, như muốn nhắc tới một thế đất

thiêng và một phật thoại nhằm đề cao Phật pháp (rồng nghe kinh mà giác ngộ, tự biết làm thuyền chở Phật đi hoằng dương đạo Pháp). Trước mặt chùa là hồ rộng, mang tư cách tụ thuỷ -một quan niệm về hiện tượng cầu phúc của người xưa, đó là ước vọng của cư dân nông nghiệp. Có thể nghĩ rằng, khởi thuỷ ngôi chùa có gốc ở trên núi, có hang Thánh Hoá là chốn tu luyện của Từ Đạo Hạnh, nơi đây là một thế giới thoát tục. Thường kỳ, Từ xuống chùa dưới để giảng đạo và chữa bệnh. Khởi nguyên của chùa Thầy còn rất nhỏ bé, như muôn vàn chùa làng khác, song từ thầy (Đạo Hạnh) mà dần dần được coi là một chốn tổ. Dấu vết của thời kỳ xa xưa ấy chỉ còn để lại cho chúng ta bẩy chân tảng đá mãi (hiện nay rải rác trong điện thánh) và đặc biệt là một bệ phật có sư tử đội đài sen. Đứng về mặt tạo hình bố cục của bệ rất chặt chẽ, vô cùng đẹp cả về hình thức lẫn ý nghĩa : trên các tầng thế giới, con sư tử hiện thân cho trí tuệ, minh triết, cho không gian và thời gian, sức mạnh và sự tinh khiết vô biên đã làm bệ đỡ cho thế giới niết bàn (đài sen nhiều lớp cánh).

Thầy Đạo Hạnh là thế hệ thứ XII -dòng "Tỳ Ni Đa Lưu Chi" một Phật phái rất gần gũi với tín ngưỡng dân dã, vì thế thời nào chùa cũng được đông đảo nhân dân sùng kính và tu tạo. Dưới thời Trần, vào thế kỷ XIV

một nhang án đá đặc biệt mà tới nay là duy nhất, với hai tầng, trên đó chứa đầy hình chạm gắn với Phật thoại. Rồi những chồn đá, rồng đá cũng được điểm xuyết để khẳng định tính chất trung tâm của chùa.

Vào thời Lê sơ và thời Mạc, người đương thời đã để lại cho chúng ta rất nhiều bia đẹp bên vách núi của Đỉnh Sơn Tự và Bối Am Tự. Cũng còn tìm được ở chùa Thầy một bộ tượng tam thế bằng gỗ sớm nhất nước ta. Ở cả ba pho, một phong cách tạc tượng Việt được định hình, trên đó mắt tượng nhìn xuống để soi rọi nội tâm và nụ cười hàm tiếu cứu độ mà phong cách khó có thể tìm thấy ở nơi khác. Rồi một chiếc khám cũng của thế kỷ XVI với hoa văn chứa đầy ý nghĩa gắn với các biểu tượng tự nhiên và ước vọng. Chiếc khám này là một trong ba chiếc khám gỗ cổ nhất của dân tộc, nó khẳng định sự dung hội giữa đạo Phật với tín ngưỡng dân dã của buổi đương thời.

Sang thế kỷ XVII, xã hội Việt bị khủng hoảng trầm trọng. Cửa từ bi đã mở rộng như một cứu cánh, cả tầng lớp trên và nhân dân đã dồn nhiều công sức vào việc tu tạo chùa chiền, khiến cho nhiều cảnh thiền môn trở nên sầm uất, to lớn, thích ứng với việc thờ chư Phật và chư Bồ Tát theo yêu cầu muôn mặt của đời thường. Đó là môi cảnh để nảy sinh một chùa Thầy như ngày nay.

Nhiều kiến trúc cổ truyền khác thường hay bị cái mênh mông của đồng ruộng kéo hút xuống đất, thì ngược lại do được đặt ở vị trí chân núi đá mà chùa Thầy đã như những mầm non đang cố vươn lên, mặc dù trên thực tế kiến trúc này chỉ một tầng, không cao. Bố cục của chùa Thầy được dàn trải với hình thức tiền công hậu nhất, hai bên có hành lang, gác chuông, gác trống, và đằng sau là nhà hậu. Toà nhà chữ Công với việc thờ Phật là chính, toà chữ nhất được đặt trên nền khá cao lấy trọng tâm là thờ đức thánh Từ Đạo Hạnh. Việc thờ Từ Đạo Hạnh là nhu cầu căn bản của người chùa Thầy, chùa Láng (Hà Nội). Đây là một phản ánh về tâm thức dân dã, để khẳng định về yếu tố dung hội giữa Phật giáo và tín ngưỡng dân gian, đồng thời biểu hiện về một hướng đi của tư tưởng Việt. Bên cạnh thứ Phật giáo có tính chính thống và phổ biến thì đã có một thứ Phật giáo nhuốm nặng màu Mật tông, mà cách "truyền thừa" bởi các ông Thống bà Hộ, vì thế xưa nay chùa Thầy cũng như chùa Keo Thái Bình, Keo Nam Định đã không có sư trụ trì, điều này dẫn đến chùa không có tháp mộ. Và, đặc biệt là hệ thống tượng cũng ít hơn bình thường.

Mở đầu cho hệ thống tượng ở toà điện Phật là bộ Tam Thế, một nhắn nhủ của tiền nhân ở thế kỷ XVI để lại cho chúng ta và cho mai sau.

Bộ tượng được bố cục ngồi "kiết già" trong một thế vững chãi, trên toà sen tượng trưng cho niết bàn. Dưới toà sen này là chiếc bệ chạm các biểu tượng chứa đầy ước vọng và tín ngưỡng của người nông dân Việt (hình thức thờ lực lượng tự nhiên, cầu ước...). Bộ tượng thứ hai hết sức đáng quan tâm là "Di Đà tam tôn". Trước hết phải nói rằng đây là pho tượng Di Đà hiện còn lại sớm nhất nước ta, tượng khá lớn có khuôn mặt được tạo tác cực đẹp với những khối căng : má, mũi, cằm, môi đầy chất điêu khắc. Pho tượng này cũng có bố cục tương tự như Tam Thế, song ngực tượng để hở như cố tình tạo khối với hình thức gần gũi với đôi vú thiếu nữ. Có lẽ đó là một biểu tượng của ý niệm cầu phồn thực. Tượng Quan Âm và Đại Thế Chí Bồ Tát là một điển hình của nghệ thuật tạo tượng với sự "thao diễn" của kỹ thuật chạm thủng, lộng, bong kênh, nổi... nhiều chi tiết ở thành mũ và những tràng hạt bó ngang dọc trên thân như một ẩn số, để có thể nghĩ, tượng gần gũi với yếu tố mật tông. Nhìn chung đây là những tượng đẹp, tuy cao viễn về tính chất, mà vẫn gần gũi với đời bởi khuôn mặt phảng phất đâu đó của con người bình dị.

Chùa Thầy cũng để lại những điển hình về tượng hậu, dưới hình thức là những bức phù điêu nổi khá cao, sản phẩm một thời "vàng son" của nghệ thuật dân dã vào cuối thế kỷ XVII. Tượng hậu ở đây thuần hoà êm

ả, nét mặt đầy từ bi, không một khắc khoải. Có thể so sánh những bức tượng phù điêu này với hiện vật cùng loại ở chùa Lý Quốc Sư (Hà Nội). Song tượng chùa Lý Quốc Sư nhiều chất cao sang quyền quí, thì ở chùa Thầy hình tượng cũng được chạm rất kỹ, chi tiết, nhưng đầy chất bình dị.

Chuyển sang thế kỷ XVIII câu chuyện phân thân của Từ Đạo Hạnh được đề cao "Vi sư vi Phật vi quốc vương"... người ta tin rằng họ Từ đã hoá thân thành vua Lý Thần Tông trong một lần trả nợ đời, và bên phải của toà điện thánh là nơi ngự của bàn thờ vua. Tượng Lý Thần Tông bệ vệ oai nghi được đặt ngồi trên chiếc bệ gỗ (bệ làm năm 1498). Trước mặt tượng là nhang án, đáng quan tâm hơn cả là đôi phỗng đá và đôi hạc thờ. Truyền rằng phỗng mang hình tượng người Chiêm Thành dưới dạng thị giả. Vào thế kỷ XI, sau những cuộc chinh chiến ở phương nam, vua Lý đã đem tù binh cáo yết thái miếu, rồi đem một phần chia cho tướng lĩnh để làm nô lệ gia đình, Sự tích này đã được truyền lại và tới thế kỷ XVIII, nhằm đề cao thần linh, người đương thời đã tạo thành phỗng quì hầu dưới bàn thờ thánh nhân.

Tại bàn thờ giữa của toà điện thánh trên chiếc bệ thời Lý, hiện đặt tượng Từ Đạo Hạnh. Pho này được làm to bằng người thực, mặt xương xẩu nổi một đôi

đường gân, mắt dọi thẳng, như nhìn xoáy sâu vào một vấn đề của Phật đạo. Nhìn chung khuôn mặt nghiêm nghị có nét chân dung, phần nào như đang biểu hiện sự xuất thần, khiến ít nhiều lộ vẻ dữ tợn. Đây là một pho tượng đẹp mặc dù cũng như tượng Lý Thần Tôn chỉ là sản phẩm của thế kỷ XIX.

Trước mặt của tượng là nhang án lớn, một điển hình của nghệ thuật khoảng giữa thế kỷ XVII, mà từ đó có hiện tượng ô hộc đầy chất điêu khắc với rồng mặt hổ phù... đã như mở đầu cho một loại hình nghệ thuật mới. Một nhang án tương tự ở toà điện phật và một chiếc nhỏ hơn đặt trước khám họ Từ cũng là sản phẩm nghệ thuật cao của thời này.

Ở cuối thế kỷ XIX đầu thế kỷ XX chùa Thầy được bổ sung hai tượng đức ông (vì ngôi chùa của hai làng) và hai pho khuyến thiện, trừng ác được đắp bằng đất. Cũng có thể nghĩ rằng đây là hai pho kim cương lớn nhất nước ta trong một thế ngồi bệ vệ hùng dũng để bảo trì Phật pháp, hai tượng này thật đẹp, siêu linh mà vẫn gần gũi.

Ngoài những di vật kể trên, chùa Thầy còn để lại cho chúng ta những tấm bia đầy nghệ thuật, rồi chuông, khánh và trống đại (một chiếc trống lớn của nước ta), mà mỗi ngày sự hoà reo của những âm thanh thiên thần

này đã tắm gội cho chúng sinh diệt trừ phiền não để đưa tâm hồn bước vào mảnh trời cực lạc..

Trở lại kiến trúc của chùa. Sự khang trang không phải chỉ dừng lại ở số lượng toà ngang dãy dọc mà còn được hội tụ vào từng ngôi nhà. Mở đầu là toà tiền đường xây trên nền cao, được bó vỉa bằng nhiều bậc đá. Cũng như toà Thượng điện, tiền đường được kết cấu theo kiểu giá chiêng. Kế thừa hình thức cổ truyền, nhưng ở chùa Thầy do cột trốn quá ngắn nên chiếc ván bưng hình lá đề ở trong lòng cũng bị thu nhỏ lại, để chỉ được chạm trên đó hình tượng hoa cúc và vân xoắn dưới những dạng khác nhau. Trang trí chủ yếu của toà tiền đường được tập trung vào ván lá gió chạy nối giữa các đầu cột quân, rồi ở mặt trước của hai ngưỡng gian hồi. Ở đây các đề tài gồm có rồng, lân, thú nhỏ (ván gió hậu) hình thức thật chuẩn với những đường nét mạnh, dứt khoát... Song điều đáng quan tâm hơn là qua đó nổi lên lời ước vọng và nhắn nhủ của người xưa.

Từ tiền đường nối với Thượng Điện là toà thiêu hương với hai lan can có bổ trụ hình chấn song con tiện, phía dưới chạm rồng đuổi, chầu mặt trời. Đây là những con rồng điển hình của nghệ thuật giữa thế kỷ XVII.

Toà Thượng Điện có nền cao hơn chút ít, kiến trúc cũng như tiền đường, song ở đây còn giữ được đôi đầu

dư của thời Mạc và đáng quan tâm là ở hai đầu đã tạo hai gian phụ làm chỗ thờ Đức ông và Thánh Tăng. Nơi đây những ô trang trí nhỏ ken nhau với rồng phượng được chạm trổ hết sức điêu luyện hợp cùng hàng lan can con tiện đã tạo cho công trình thành một chỉnh thể. Vượt qua Thượng Điện qua nhiều bậc vào toà Điện Thánh, kiến trúc này có thể coi như dấu vết của ngôi chùa cổ truyền thời Lý, với những chân tảng đá mài, chiếc bệ sen (như đã kể trên). Toà nhà có bốn mái, mà trên đó lợp bằng những ngói mũi hài lớn, khá hiếm. Kết cấu "bộ vì" theo kiểu chồng rường, bào trơn đóng bén, quanh nhà được bao ván đố và cửa bức bàn, khiến lòng nhà khá tối. Vì thế, hiện tượng trang trí trên kiến trúc ở bên trong chủ yếu là những đấu nổi khối. Mặt khác có thể khẳng định đây là một hậu cung sớm nhất nước ta, về ý nghĩa tôn giáo và xã hội, nó mang tư cách như một mốc của sự chuyển biến : thần linh được chú ý quan tâm để tạo sự thâm nghiêm. Cũng vì vậy mà phần trang trí chỉ được thể hiện ở phía ngoài trên những riềm cửa và những ổ rồng trổ thủng thay cho cửa sổ. Với ánh sáng mờ ảo đủ tạo thêm cho toà điện thánh một cảm giác linh thiêng...

Không thể chỉ coi mấy ngôi chùa được nêu trên là điển hình của nghệ thuật Việt, càng không phải đó

là những tiêu biểu. Nền nghệ thuật tạo hình Việt không có tính quy tụ, chủ yếu nó được xây dựng trên cơ sở kinh tế làng xã, dẫn đến yếu tố trung tâm rất mờ nhạt. Tuy nhiên đạo Phật Việt có cái nôi văn hoá từ miền sông Hồng, sông Mã, hơn nữa, cũng khó tìm được những dấu vết cổ truyền từ thế kỷ XVIII về trước ở các chùa phía Nam, nên hiện nay đặt một tỷ lệ tương đối cho các chùa phía Bắc, được tạm coi là hợp lý. Nhưng, rõ ràng là, ngay trên đất Bắc rất nhiều ngôi chùa mà lần theo dấu vết hiện còn vẫn bị bỏ sót, như ở thời Lý (Thế kỷ XI-XII) có chùa Chương Sơn và Long Đọi (Nam Hà), chùa Tường Long (Hải Phòng) rồi nhiều chùa ở Thanh Hoá. Thời Trần có chùa Thông (Thanh Hoá), Yên Tử (Quảng Ninh)... Thời Mạc có chùa Trà Phương, các chùa ở Thuỷ Nguyên đều thuộc Hải Phòng, chùa Động Ngọ (Hải Hưng). Nhiều chùa ven sông Hồng và ở Cao Bằng... Thế kỷ XVII có rất nhiều chùa nổi tiếng như : Bút Tháp, Dâu, Thổ Hà... (Hà Bắc), chùa Keo Thái Bình, chùa Keo và chùa Bi Nam Định, chùa Trăm Gian, Bối Khê (Hà Tây)... kể ra không thiếu. Đến thời Tây Sơn có chùa Kim Liên (Hà Nội), và chùa Tây Phương, sau đó là chùa Đức La (Hà Bắc), chùa Hoè Nhai, Quảng Bá (Hà Nội), nhiều chùa ở khắp các tỉnh. Cũng là thiếu sót khi chưa đề cập được tới chùa Hương (Hà Tĩnh), chùa Thiên Mụ (Huế) mặc dù nơi đó còn để lại

nhiều tấm bia và một quả chuông khá điển hình, một cây tháp và một ngôi chùa nhiều suy nghĩ... Rồi những ngôi chùa của dòng Liễu Quán... Và, với miền Nam thì chùa Giác Lâm, Giác Viên... Những ngôi chùa của người Trung Hoa lưu lạc, chùa theo dòng tiểu thừa của người Khơ Me, điển hình như Sam Rông Ệch (Trà Cú) với đầy mảng chạm về tích chuyện Dù Kê, chùa Phướng, chùa Kh'leng, chùa Sàm Rông, chùa Tháp cùng nhiều chùa khác, trong đó phải kể tới chùa Mã Tộc (đều thuộc Sóc Trăng) nơi còn giữ được hai pho tượng Phật đứng thuyết pháp bằng gỗ, đã trên 400 năm.

Tất nhiên, ước vọng thì nhiều, mà khả năng thì có hạn. Song, chắc chắn những người yêu thích nghệ thuật truyền thống, nhất là ở lĩnh vực tạo hình Phật giáo sẽ bù đắp dần bằng những công trình đồ sộ hơn, hay bằng những chuyên đề. Cầu mong đây là một lời cáo lỗi.

2



1. **RỒNG BỆ TƯỢNG PHẬT**
(Phật tích Hà Bắc) - Đá TK XI

2. **NHANG ÁN ĐÁ**
(Chùa Thầy_Hà Tây) tk XIV

1. **TƯỢNG TAM THẾ**
(chùa Nhân Trai
Hải phòng) Gỗ TK XVI



2. **PHẬT ĐIỆN**
(Di đà tam tôn -
chùa Thầy. Hà tây)
Gỗ đất TK XVII

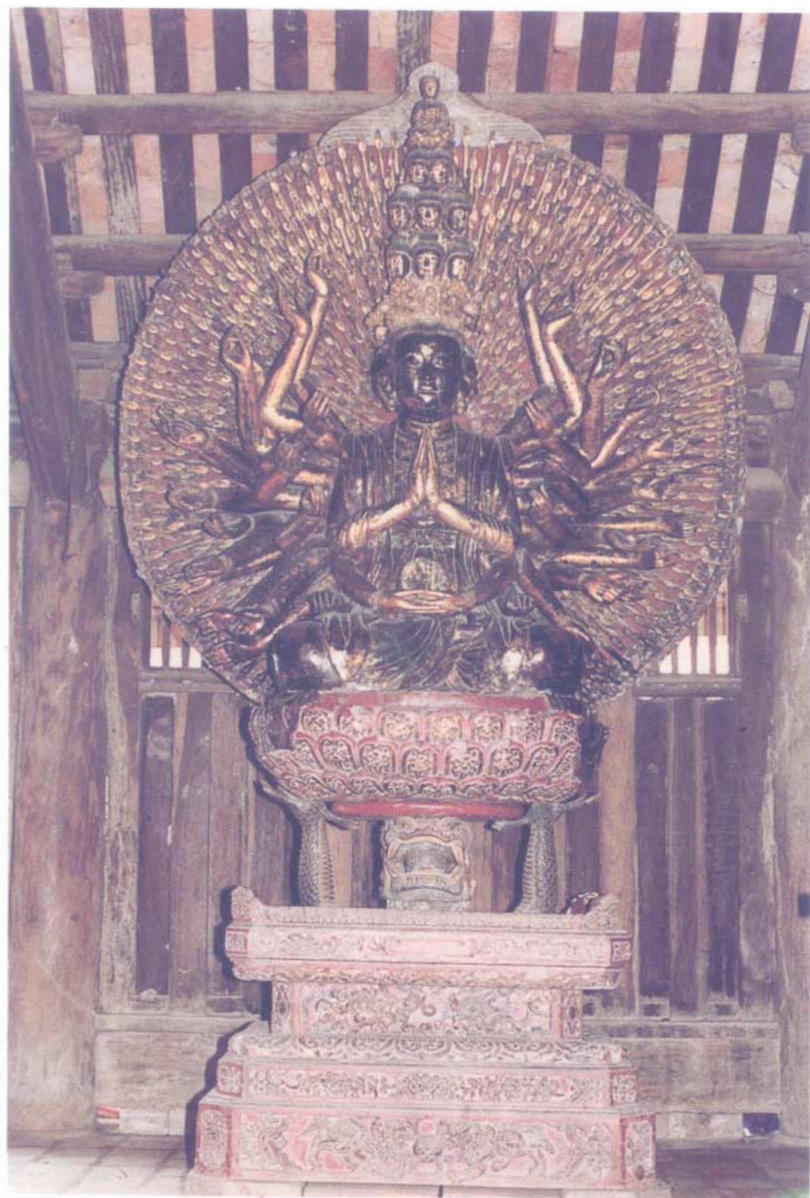


THÁP SƯ TỔ (chùa Hoa Yên - Yên Tử
Quảng Ninh) TK XIII, TK XVI và TK XIX

1. **TOÀ THƯỢNG ĐIỆN**
chùa Bút tháp
(Hà bắc)
giữa thế kỷ XVII

2. **QUAN ÂM TOẠ SƠN**
Đa tốn, Gia Lâm,
Hà Nội. Gỗ TK XVII





TƯỢNG QUAN ÂM THIÊN THỦ THIÊN NHÃN
(chùa Bút Tháp, Hà Bắc) gỗ giữa TK XVIII

1. **TƯỢNG PHẬT PHÁP VŨ**
(chùa Đậu, Hà Tây)
gỗ TK XVII

2. **THẬP ĐIỆN**
chùa Tây Hồ
gỗ cuối TK XIX



2



TAM QUAN CHÙA KIM LIÊN
(Kiến trúc gỗ chùa Kim Liên - Hà Nội)
thời Lê TK XVII



1. **ĐIỆN MẪU**
(chùa Triều Khúc, Hà Nội) gỗ cuối tk XIX

2. **TƯỢNG NGỌC NỮ**
(chùa Chuông - thị xã Hưng Yên)
Gỗ TK XIX



GÁC CHUÔNG
(chùa Keo, Thái Bình) tk XVII - XVIII



TƯỢNG TUYẾT SƠN
(Chùa Trăm gian - Hà tây) gỗ TK XVIII



TƯỢNG TỔ HUYỀN ĐĂNG - HIẾP TÔN GIẢ
(chùa Tây Phương) gỗ - 1794

1. **TƯỢNG HỘ PHÁP**
(chùa Mía - Hà Tây)
TK XVIII (đất đắp)



2. **TƯỢNG CÁC VỊ PHẬT TỔ HUYỀN ĐĂNG**
(chùa Chuông
thị xã Hưng Yên)
TK XIX đầu XX



TƯỢNG KIM CƯƠNG
(chùa Tây Phương - Hà Tây) Gỗ 1794

1. **TƯỢNG PHÁP VÂN**
(chùa Keo - Gia Lâm - Hà Nội)



2. **TƯỢNG DI LẶC**
(chùa Thầy - Hà Tây)
gỗ TK XIX

1

2

1. **HOẠT CẢNH GIÂN DÂN**
(chùa Hưng Ký - Hà Nội)
đất nung men - đầu TK XX

2. **THẬP ĐIỆN**
(chùa Hưng Ký - Hà Nội)
gỗ đầu TK XX



TƯỢNG HỘ PHÁP
(chùa Hoè nhai - Hà nội) TK XX

CHƯƠNG III

TƯỢNG THỜ TRONG CHÙA

Việt Nam nằm ở góc Đông Nam châu Á, vừa dựa vào lục địa vừa trông ra biển, là nơi dừng chân của các con thuyền trên chặng đường giữa Ấn Độ Dương và Thái Bình Dương. Việt Nam tiếp giáp với hai khu vực có nền văn hoá cổ đại rực rỡ, quê hương của nhiều hệ tư tưởng lớn. Vì vậy, dù không sản sinh ra một tôn giáo lớn nào, nhưng, từ rất sớm, đất Việt đã là nơi gặp gỡ của nhiều tôn giáo khác nhau : Phật, Nho, Lão, Đạo... Trong quá trình phát triển lịch sử, tuỳ lúc, tuỳ nơi mà tôn giáo này mạnh hơn tôn giáo kia, hoặc trong cùng một tôn giáo phái này chiếm ưu thế hơn phái khác. Điều đáng lưu ý là các tôn giáo này chẳng những không

tiêu diệt nhau, mà còn thâm nhập vào nhau, tạo ra hình thế pha tạp với màu sắc phong phú cho từng tôn giáo.

Từ đất phát sinh là Ấn Độ, Phật giáo dần phát triển sang các nước láng giềng và chiếm một địa vực rộng lớn trùm lên những nước Trung Hoa, Nhật Bản, Triều Tiên, Việt Nam, Campuchia, Thái Lan, Mianma, Xrilanca, Inđônêxia... Các nhà nghiên cứu đều thống nhất rằng Phật giáo truyền bá theo hai đường : từ Bắc Ấn theo đường bộ sang Trung Hoa, và đường biển khởi đầu từ cảng Nam Ấn xuống Xrilanca. Từ Trung Hoa và Xrilanca, đạo Phật truyền sang các nước khác.

Việt Nam ở giữa hai đường truyền đạo. Vậy, đầu tiên Phật giáo vào Việt Nam bằng đường nào? Theo nhiều tài liệu khác nhau, Phật giáo vào Trung Hoa từ thời Đông Hán, nhưng không phải ngay nửa sau thế kỷ I nó đã xây dựng được tổ chức trên toàn cõi đế quốc Hán. Còn ở Việt Nam, theo "Thiền uyển Tập Anh" (sách viết từ thời Trần) thì Phật giáo có ở đất Việt trước khi có ở miền Hoa Nam. Nổi tiếng có nhiều nhà sư Ấn và Trung Hoa đã tới đất Bắc kỳ để truyền đạo. Con đường từ Thiên Trúc sang Việt, mà qua sư Đàm Thiên (Thiền Uyển Tập Anh) nhắc đến, chắc hẳn là đường biển. Theo Xin-Vanh Lê-Vi [(1)], bấy giờ những thuyền buồm lớn của thương nhân vượt biển dưới sự phù hộ của Phật

(1). S.Lévi : Les "marchands de mer" et Leur rôle dans le bouddhisme primitif. Bulletin Ass.Amis de l'Orient. No. 3-1929

Di-Pan-ka-ra (Nhiên đăng như lai - Một đức Phật thời quá khứ, trên thuyền thường chở các vị sư, các vị này kiêm cả thầy thuốc, giáo sĩ và thày bùa. Vậy có thể tin từ đầu công nguyên Phật giáo vào Việt đầu tiên theo đường biển và mang ảnh hưởng trực tiếp của Phật giáo Ấn Độ [1]. Phải tới đời Tuỳ, Đường, Phật giáo Trung Hoa mới ồ ạt vào đất Việt và trở thành cơ sở chính cho Phật giáo sau thời Bắc thuộc. Như vậy, từ cuối thế kỷ VI, Phật giáo Việt chịu thêm ảnh hưởng từ Phật giáo Trung Hoa, song yếu tố Phật giáo Ấn hẳn vẫn còn nặng. Nhiều sư người Việt đã qua hai nước khổng lồ này và các nước khác ở Đông Nam Á để học hỏi, khiến cho Phật pháp trên nước Việt bao gồm nhiều màu sắc phong phú.

Từ thế kỷ X, đất nước độc lập, Phật giáo Việt càng phát triển rồi cực thịnh ở Thời Lý, tới thế kỷ XIV cuối thời Trần thì bắt đầu có dấu hiệu suy yếu. Trong giai đoạn này, ảnh hưởng của Phật giáo Trung Hoa ngày càng mạnh, lấn át ảnh hưởng của Phật giáo Ấn Độ.

Tình hình như nêu trên dẫn đến có điều kiện để giả thiết rằng ít nhất ban đầu trong cách thờ Phật đã có bóng dáng lối thờ của chùa Tiểu Thừa. Hiện tượng này được phản ánh khá đậm nét trong nghệ thuật thời Lý và đầu thời Trần. Nói tới cách thờ theo lối chùa Tiểu Thừa không có nghĩa đặt giả thiết là yếu tố Tiểu thừa

---

(1). Xem Trần Văn Giáp : Le bouddhisme en Annam, des origines au XIII ê siècle. B.E.F.E.O, XXXII, 1932

giữ vai trò chính trong Phật giáo đương thời, càng không phải là yếu tố Đại Thừa chưa xuất hiện. Chỉ riêng việc chùa Một Cột gắn với sự tích về Quan Âm Bồ Tát ở thời Lý đã nói lên tính chất Đại Thừa rồi. Tất nhiên, ở đây không phải để bàn về giáo lý nhà Phật, song chừng mực có liên quan đến nghệ thuật tạc tượng Phật giáo ở nước Việt cũng có thể nhắc lại một cách ngắn gọn đôi khái niệm cơ bản :

Ranh giới địa lý giữa Phật giáo Tiểu Thừa và Phật giáo Đại Thừa là tương đối rõ ràng. Nhưng, về tông chỉ, cả hai đều nhằm mục đích cuối cùng là giải thoát chúng sinh vào cõi Niết bàn. Sự khác nhau là ở cách thức tu hành, tức cách vào Niết bàn. Sau khi Phật Thích Ca vào cõi thường trụ thì các môn đồ có các hướng đi khác nhau. Mới đầu một phái muốn bảo lưu tính chất nguyên sơ của Phật giáo, theo đúng giáo pháp đã có mà tu hành. Sau đó vài trăm năm một phái khác nổi lên muốn phát triển giáo lý nhà Phật, không câu chấp vào lời dạy cũ, mà mở rộng thêm để khám phá các điều uyên thâm của Phật giáo, nhằm làm cho Phật giáo thích ứng với yêu cầu phát triển của xã hội. Phái trên gọi là Tiểu Thừa, với nghĩa cỗ xe nhỏ chở ít người. Phái sau gọi là Đại Thừa, ngụ ý là cỗ xe lớn chở nhiều người. Theo Phật giáo, Niết bàn là cõi cùng tột, thanh tịnh, yên vui, không

sinh không diệt, trường tồn, không ham mê giả dối, không phân biệt hiền ngu. Người theo Tiểu Thừa cho rằng ai tu hành đắc đạo thì chỉ riêng người ấy được vào Niết bàn. Phật điện của họ chỉ cần thờ một mình đức Phật Thích Ca Mâu Ni, người khai ngộ cho chúng sinh thấy đường giải thoát ra ngoài vòng luân hồi. Trái lại, người theo Đại Thừa quan niệm rằng trong vũ trụ có chư Phật và chư Bồ Tát ở cả ba thời quá khứ, hiện đại, tương lai. Người tu Đại Thừa thành tâm có thể thành Phật, Bồ Tát hoặc được các vị Bồ Tát đón về miền cực lạc. Do đấy, phật điện Đại Thừa khá đông đảo với nhiều vị Phật và Bồ Tát khác nhau. Riêng Phật Thích Ca, trên Phật điện Đại Thừa, thường được thể hiện qua các giai đoạn của cuộc đời tu hành từ khi sinh tới đắc đạo.

I. BÀI TRÍ TƯỢNG PHẬT GIÁO QUA CÁC THỜI

a) Thế kỷ XI-XII -Những biến thiên lịch sử trong gần nghìn năm qua đã phá huỷ của chúng ta rất nhiều di tích văn hoá nghệ thuật. Càng xa về trước thì sự tồn tại của chúng chỉ là những may mắn rất hiếm hoi. Mở đầu cho cuộc tiếp cận với tượng Phật giáo Việt hiện nay chỉ có thể bắt đầu từ thế kỷ XI, thời Lý. Ở hầu khắp các dấu tích còn lại của chùa tháp thời Lý, qua khảo sát thực địa và đối chiếu với bia ký, sách sử... chúng ta

thường thấy mỗi chùa chỉ gắn với một tượng Phật cụ thể, các vị Phật khác, nếu có, thường là phù điêu, ngoài ra còn tượng Kim Cương và các linh thú. Bia ký (1) ghi -chùa Một Cột (Hà Nội) nằm giữa bông sen nghìn cánh khổng lồ, vọt lên từ hồ Linh Chiểu, trong điện có đặt một pho tượng Phật mình vàng. Ở chùa Phật Tích (Hà Bắc) mọc lên một cây tháp cao "ngàn trượng", trong tháp có tượng Phật mình vàng cao sáu thước. Chùa Quỳnh Lâm (Quảng Ninh) có tượng Phật cao sáu trượng đặt trong toà điện cao bảy trượng, đầu tượng sát mái điện. Chùa Long Đọi (Nam Hà) có cây tháp mười ba tầng, trong tháp có tượng Như Lai Đa Bảo ngồi trên toà sen, bốn cửa có tám Hộ pháp đứng chống kiếm. Chùa Hương Nghiêm (Thanh Hoá) xây bệ giữa hồ, trên bệ có đặt tượng Phật. Chùa Linh xứng (Thanh Hoá) có tượng Phật Như Lai mình vàng ngồi cao trên toà sen nổi giữa mặt nước... Như vậy với mỗi chùa tháp, bi ký thường chỉ ghi một pho tượng Phật.

Trên thực địa hiện nay, chúng ta còn tìm được một số tượng Phật của thời Lý, như tượng chùa Phật Tích (có thể đầu tượng và đài sen được làm lại vào thế kỷ XVII-XVIII), tượng Phật chùa Chương Sơn (Nam Hà),

---

(1). *Bia* : "Sùng Thiện Diên Linh tự bi minh" - "Vạn Phúc đại thiền tự bi" -"Trùng tu tái tạo Tiên Du Sơn đệ nhất Quỳnh Lâm tự bi", -"Càn ni sơn Hương sơn Tự bi minh" -Ngưỡng Sơn Linh xứng tự bi minh".

tượng Phật chùa Huỳnh Cung (Hà Nội -đã bị gẫy đầu) có thể cả tượng Phật chùa Hoàng Kim (Hà Tây -cũng đã mất đầu) -Các pho tượng ít nhiều không còn nguyên vẹn, mỗi tượng thường có một bệ riêng và chỉ một bệ mà thôi. Ở nhiều chùa không còn tượng nhưng bệ tượng vẫn còn, như : chùa Chèo (Hà Bắc), chùa Thầy, chùa Hoàng Kim (đều ở Hà Tây), chùa Bà Tấm (Hà Nội), chùa Hương Lãng (Hải Hưng)... Có thể chia các bệ ra làm nhiều loại, song nét chung cơ bản là phần đế chạm các loại sóng hoặc các tầng đế trơn phần giữa là sư tử, biểu tượng của sức mạnh tầng trên và trí tuệ, phần trên cùng là đài sen làm chỗ ngồi cho một tượng Phật (cũng có bệ không có sư tử, như bệ chùa Chèo). Ngoài việc thờ đức Thích Ca Mâu Ni Phật, các vị cổ Phật (Như Lai Đa Bảo) thì trong thời Lý hãn hữu cũng đã xuất hiện hình bóng của A Di Đà Phật, rồi đức Quan Thế Âm. Tuy vậy, chúng ta vẫn chưa thấy xuất hiện bộ Di Đà tam tôn (A Di Đà, Quan Âm, Thế Chí) hoặc Tam Thế Phật cùng nhiều loại tượng khác. Suy cho cùng, tượng Phật thời Lý như chỉ có tính tượng trưng chứa đựng trong đó một mảnh tâm hồn Việt. Những cuộc khảo sát gần đây tại các chùa miền Nam, ngoài tượng Phật chính, làm lớn (chùa Khơ Me Nam Bộ), chúng ta còn gặp nhiều tượng nhỏ (cũng tương tự tượng lớn) được xếp trên phật điện. Pho lớn là trung tâm, cạnh đó là các tượng gần

với hành trạng của đức Phật, còn các pho nhỏ là của các tín đồ gửi vào chùa để cầu phúc. Hiện tượng này chỉ như một gợi ý để nghĩ về phật điện thời Lý, có nghĩa là, ngoài tượng chính ở trung tâm, thì xung quanh còn có nhiều tượng khác được xếp đặt chưa theo một trật tự quy định. Ngoài tượng Phật, đây đó, ngôi chùa thời Lý còn để lại cho hậu thế một số hình tượng nhân cách khác. Cụ thể như bộ tượng Kim Cương (hộ pháp) ở chùa Phật Tích và chùa Long Đọi. Các tượng này mang hình thức nửa phù điêu, nửa chạm tròn, được thể hiện đứng ốp hai bên cửa tháp, đó là bóng dáng tượng khuyến thiện và trừng ác sớm nhất của dân Việt. Rồi tượng con chim thuyết pháp (Kinnaras) cực đẹp được gắn vào kiến trúc với nửa trên là hình tượng người phụ nữ, nửa dưới là chim, mang hình thức ảnh hưởng gần gũi của nghệ thuật Ấn thông qua các nước Đông Nam Á... Một hình tượng khác ít nhiều có tính nhân cách là cột biểu, mà điển hình là cột chùa Giạm, nó như một biểu hiện của Linga, được đồng nhất với các vị thần tối thượng hay để nêu các thần chỉ là sự hoá thân của một bản thể vũ trụ tuyệt đối và vĩnh cửu... cột chùa Giạm như một linga hoàng gia, biểu hiện nguồn hạnh phúc trường tồn.

b) Thế kỷ XIII-XIV -Giai đoạn này đạo Nho và tầng lớp Nho sĩ bắt đầu phát triển mạnh. Hoàn cảnh

đó góp phần làm tàn phai một số Phật phái đã từng chiếm địa vị vàng son dưới thời Lý. Tuy nhiên, có một trớ trêu của lịch sử là khi bọn Nho sĩ có địa vị trong xã hội, thì chính họ lại là kẻ chuyên chở một cách đắc lực dòng văn hoá ở quê hương Nho giáo vào đất Việt. Và, như thế dù có bị nhiều Nho sĩ bài bác, nhưng đạo Phật vẫn được coi như một trong các đối trọng để bảo vệ nền văn hoá dân tộc. Tinh thần ấy là cơ sở cho một Phật phái Trúc Lâm tồn tại với nhiều tính độc lập, nhất là trong tạo hình. Đặc điểm của phái này là phụng sự cả cuộc đời xã hội và cuộc sống tâm linh, với câu "Hoà quang đồng trần" (Đem ánh sáng Phật pháp hoà vào thế tục để cứu độ chúng sinh...). Một đặc điểm khác nổi lên từ một số người có tên tuổi đương thời là hiện tượng quan tâm sâu sắc tới lẽ huyền vi của Phật pháp, đề cao "kiến tính", tìm về bản thể chân như, khai mở Phật tính vốn có sẵn trong tâm chúng sinh. Đạo Phật thời Trần, kế tục từ thời trước, yếu tố Thiền và Mật cũng phát triển mạnh, đồng thời dòng Tịnh Độ đã chi phối tới nhiều mặt của kiếp tu. Vào thế kỷ XIII, Tuệ Trung Thượng Sĩ đã từng khẳng định điều này (Tịnh Độ) khi cho rằng A Di Đà là bản tâm của mỗi người, với pháp thân bao trùm mọi chốn. Ông đã để lại câu thơ sau [1]:

---

(1). Theo Nguyễn Lang "Việt Nam Phật giáo sử luận" NXB Lá Bối, Paris 1977.

Tâm nội Di Đà tủ ma khu -Đông Tây Nam Bắc pháp thân chu-

Trường không chỉ kiếm ṃ cô luân nguyệt -Sát hải trùng trùng dạ mạn thu-

(Di Đà vốn thực pháp thân ta-Nam Bắc Đông Tây khắp chói loà- Trăng thu ngự giữa trời cao rộng -Đêm lạnh trùng dương rạng chiếu xa).

Tinh thần Phật giáo thời Trần phóng khoáng đã góp phần tạo cho không khí chính trị ít nặng nề, chính sách có phần bình dị dân chủ hơn, vai trò của nhân dân ít nhiều được coi trọng... Đó là một số cơ sở để nghệ thuật Phật giáo có bước đi riêng. Vào đời "Kiến Trung" thứ bảy (1231) "Thượng Hoàng xuống chiếu rằng trong nước hễ chỗ nào có đình trạm đều phải đắp tượng Phật để thờ". Năm 1255 đúc 330 quả chuông. Năm 1262 dựng chùa Phổ Minh... Tuy sách sử ít ghi lại việc xây dựng chùa chiền hơn thời Lý, song đặc điểm đó đã như phản ánh một thực tế là : không còn vấn đề để các nhà sư tham gia vào triều chính, không còn ngôi chùa kiêm hành cung, nó được trả về (chủ yếu) với đạo Phật và người dân có quyền được quan tâm nhiều hơn tới các công trình Phật giáo của làng mình. Điều này như cho thấy, nếu như ở thời Lý chỉ có vài hòn chân tảng kê cột và một vài bệ Phật để xác định cho chùa làng, thì tới



Tượng Kim Cương thời Lý
(Chùa Long Đọi-Nam Hà) Đá TK XI

cuối thế kỷ XIV, dấu vết chùa làng nhiều hơn gấp bội, nổi lên là những nhang án bằng đá và đặc biệt là ngôi chùa với kiến trúc khung gỗ vẫn còn tồn tại (chùa Thái Lạc- Hải Hưng ; chùa Bối Khê- Hà Tây). Đây là một kiến trúc nhỏ, dựng trên nền cao (từ 0,7m tới hơn 1m) gần như vuông (cạnh xấp xỉ 10m) khung nhà bằng gỗ mít và thấp. Điều đáng lưu tâm là với ngôi chùa nhỏ như vậy thì không thể có nhiều tượng được. Qua khảo

sát chúng ta đã gặp ít nhất hai loại phật điện khác nhau mà sự phân biệt được đặt ra ở các đồ thờ. Một loại chủ yếu ở tả ngạn sông Đáy thuộc Hà Tây (chùa Dương Liễu, Vinh Quang, Bối Khê, Ngọc Đình...) dấu vết còn lại của thời Trần là một nhang án đá lớn ghi rõ niên đại vào cuối thế kỷ XIV. Vị trí của nó gần như cố định trong ngôi chùa ở khoảng không gian nằm giữa hai cột cái sau và hai cột quân liên quan. Như thế ở phía sau không còn chỗ cho việc đặt tượng, phải chăng tượng đã được đặt ngay trên nhang án (?), song, chưa có một chứng cứ nào để khẳng định điều này. Trong những cuộc khảo sát về chùa của người Mường, chúng ta thấy hầu hết chùa của họ được làm bằng gỗ lợp lá, cũng có khi bằng tre... với bố cục gần tương tự như chùa Việt ở thời Trần, chỉ là một toà nhà nhỏ, cũng một nhang án (bằng gỗ) ở vị trí tương tự. Chùa không có tượng mà thờ bằng tranh vẽ hoặc một chữ Phật lớn trên nền đỏ. Đó là một gợi ý gần gũi cho chúng ta suy nghĩ về cách thờ ở một số chùa làng thời Trần.

Ở một số chùa thuộc loại thứ hai (như chùa Thái Lạc -Hải Hưng), nhiều dấu vết kiến trúc của thế kỷ XIV còn được thể hiện rất rõ, chùa không có nhang án đá, và tới nay không còn dấu vết của bất kể loại nhang án hoặc tượng nào của thời đó. Có lẽ dưới thời Trần, ngôi

chùa này đã là một biểu hiện của sự dung hội giữa tín ngưỡng thờ lực lượng tự nhiên với Phật giáo, và đương thời tại chùa đã có một tượng theo dạng Tứ Pháp (tượng Phật màu cánh gián đậm, biểu hiện cho màu của bầu trời chứa nguồn nước no đủ...). Tuy nhiên, tất cả chỉ là suy đoán, thực tế thì chưa tìm được một pho tượng cụ thể nào của thời này. Vì sao vậy? có một vài giả thuyết được đặt ra như sau :

- Một là : Dựa được vào gia tài của thời Lý để lại.

- Hai là : Vua Trần có ra lệnh đem tượng Phật vào đình trạm để thờ, song các tượng này bằng chất liệu không bền vững (gỗ, đất) nên không còn tồn tại với thời gian xấp xỉ 700 năm.

- Ba là : Đạo Phật với phái Trúc Lâm, mang nặng ý thức dân tộc, là một lực lượng bảo vệ bản sắc văn hoá Việt, nên ngôi chùa và sản phẩm nghệ thuật của nó bị coi là một đối tượng tàn phá của quân Minh.

- Bốn Là : Bản chất của Phật phái Trúc Lâm, nhất là với các cao tăng, mặt nào đã đi sâu vào tìm cứu cánh ở bản thể chân tâm, tìm giải thoát trong "giác", thấy niết bàn vô trụ xứ (niết bàn nằm trong giác ngộ không bị lệ thuộc vào bất kể chỗ nào), thờ Phật theo lối "xuất Thế gian" (ra khỏi thế tục, tức tu tâm, không cần hình tượng), đề cao lẽ "vô vi" (không bị lệ thuộc hoặc chi

phối bởi sanh, trụ, dị, diệt, có nghĩa là thường trụ...). Như thế tịnh xá nhiều khi chỉ là nơi tạo điều kiện cho hành giả "tĩnh tâm kiến tính" để tìm tới lẽ chân như. Với những người tu bậc cao này, có tượng hay không chẳng quan trọng gì. Mặt khác, tư tưởng Thiền ít nhiều có sự qua lại với tư tưởng Lão Trang, dẫn đến sự cởi mở phóng khoáng, khiến đưa kiếp tu gần lại với đồng nội, với thiên nhiên, với lẽ thường hằng của tạo hoá, do đó sự lệ thuộc vào tượng Phật, theo lối "thế gia: trì phật pháp", chỉ ở mức độ giới hạn...

Nhìn chung, có thể tin rằng tuy có nhiều sự đổi thay trong tư tưởng và cách tu... nhưng Phật điện thời Trần so với thời Lý chưa bị biến động nhiều, chủ yếu vẫn chỉ thờ một tượng Phật (chắc rằng đã có tượng A Di Đà Phật).

c) Thế kỷ XV -Thời Lê sơ, Nho giáo đạt tới đỉnh cao của nó so với các thời khác. Mặc dù đạo Phật vẫn được quần chúng và một bộ phận trong tầng lớp trên tin theo, nhưng chính quyền quân chủ Nho giáo vẫn đề ra những đạo luật hạn chế Phật giáo, hạn chế xây dựng chùa chiền và sự phát triển tăng lữ. Hoàn cảnh đó khiến ngôi chùa lớn khó có điều kiện ra đời, chùa làng cũng ít thấy dấu vết. Hiện nay những gì liên quan một cách cụ thể tới ngôi chùa thời Lê sơ chỉ có vài tấm bia như

ở chùa Đỉnh Sơn (chùa Thầy -Hà Tây), chùa Kim Liên (Hà nội), chùa Phúc Thắng (Hà Tây) và ở vài ngôi chùa khác nữa ; chưa một kiến trúc Phật giáo nào ghi rõ niên đại thế kỷ XV. Bằng vào việc xác định nghệ thuật chúng ta đã tìm được một số nhang án đá có bố cục rất gần gũi với hiện vật cùng loại của thời Trần. Đó là nhang án đá của chùa Viên An, Viện Nội, Thanh Sam... ở hữu ngạn sông Đáy thuộc địa phận Ứng Hoà-Hà Tây (không có chữ ghi niên đại). Trang trí trên các nhang án đá này có nhiều chi tiết (cả về hình thức lẫn quan niệm) đã thay đổi so với thời trước... Tượng Phật giáo của thời này cũng không còn (ở chùa Thầy -Hà Tây, có một bệ gỗ được xác định làm vào năm 1498, tượng ngồi trên bệ đã mất, nhưng vị trí của nhang án đá vẫn chưa hề thay đổi. Vì thế, có thể tạm coi cách bài trí tượng Phật của thời Lê sơ về căn bản tượng tự thời Trần.

d) Thế kỷ XVI -thời Mạc. Đây là một thời kỳ mà mặt nào đó ở lĩnh vực tư tưởng có phần được cởi mở, nền kinh tế nói chung có nhiều mặt khá phát triển. Đó là điều kiện tốt cho kiến trúc và tạo hình thời này có bước nhảy dài. Tuy về hình thức và kết cấu (mặt bằng và bộ khur g), chùa thời Mạc cũng không khác chùa thời Trần bao nhiêu, song bắt đầu số lượng tượng gắn với Phật giáo đã tăng lên. Chúng ta đã gặp tượng Tam

Thế Phật, Thích Ca Mâu Ni toạ thiền, Quan Âm Nam Hải, Quan Âm đứng trong thế cứu độ, hãn hữu còn gặp tượng Thích Ca sơ sinh hay tượng Ngọc Hoàng thượng đế... Tất cả những tượng kể trên không tập trung trong một ngôi chùa, mà tản mạn ở nhiều địa điểm. Như Tam Thế Phật đã thấy ở chùa Thầy (Hà Tây), Trà Phương (Hải Phòng), Ninh Hiệp, Lệ Mật (đều ở Hà Nội) và một số chùa khác. Tượng Quan Âm Nam Hải ở chùa Đa Tốn (Hà Nội), chùa Hội Hạ, chùa Thượng Trung (đều ở Vĩnh Phú), chùa Diên Phúc (Hà Tây, bị mất năm 1993), chùa Động Ngọ (Hải Hưng)... Quan Âm đứng cứu độ ở chùa Phổ Minh (Nam Hải). Tượng Thích Ca toạ thiền (ở chùa La Khê (Hà Đông), tượng Ngọc Hoàng ở chùa Ngô Sơn (Hà Tây). Thích Ca sơ sinh ở chùa Bần Yên Nhân và chùa Đông Dương (cùng ở Hải Hưng). Tượng hậu ở chùa Bối Khê (Hà Tây), ở chùa Trà Phương, chùa Nhân Trai và một số chùa tại quê hương nhà Mạc (Hải Phòng). Tới thời này hiện vẫn chưa gặp tượng A Di Đà Phật và nhiều tượng khác. Sự tản mạn trong địa bàn trên chưa cho phép chúng ta định hình cho một Phật điện cụ thể nào. Dựa vào đặc tính của từng loại tượng ở đương thời chúng ta chỉ có thể đưa ra vài giả định mà thôi. Đương thời do sự phát triển của thương nghiệp với tầng lớp thương nhân và thương thuyền khá đông đảo, thì thần linh được quan

tâm thờ ở các triền sông lớn hung dữ không phải là Phật Thích Ca hay A Di Đà mà là Quan Âm, tượng Quan Âm thời này thường mang nét chân dung, có giá trị cao về nghệ thuật (mang vẻ đẹp cả về tạo hình và tâm linh). Có lẽ vì thế những nơi có tượng Quan Âm thì tượng này thường giữ vị trí trung tâm của Phật điện, nơi tiếp dưới bộ Tam Thế. Cũng có khi tiếp dưới bộ Tam Thế là tượng Thích Ca... Thực ra cũng có thể trong chùa thờ Quan Âm hay Thích Ca mà không có Tam Thế.

Riêng đối với các chùa thờ Tứ pháp hoá Phật, thì trong mỗi chùa thực chất chỉ có một tượng, như ở vùng Dâu (Thuận Thành -Hà Bắc) còn tìm được ngai thờ, bệ tượng và ghế thờ thời Mạc. Ở chùa Thái Lạc (Hải Hưng) có kiến trúc thời Trần điểm xuyết gạch cổ thế kỷ XVI, thì trên Phật điện gốc chỉ có một tượng Pháp Vân, hiện nay đã dồn về đây tượng của bốn chùa (Vân, Vũ, Lôi, Điện), trong đó có pho pháp lôi được làm vào thời Mạc.

e) Thế kỷ XVII -thời Lê Trung Hưng. Nhà Mạc thất bại, Nho giáo càng khủng hoảng, triều đình không đủ sức tước bỏ những quyền lợi mà người dân có được trong thế kỷ XVI. Không có chính sách hạn chế Phật giáo, trái lại, chính tầng lớp trên cũng đi tìm sự an ổn sau cánh cửa chùa. Họ tham gia vào việc tu bổ xây dựng

lại chùa chiền. Chính quyền ở cả hai miền mở cửa cho các Phật phái Trung Hoa được tự do du nhập... Hoàn cảnh này đã cho phép các tượng Phật giáo ở chùa Việt ngày một phát triển và đa dạng hơn. Vào đầu và giữa thế kỷ, nhiều tượng Quan Âm vẫn theo phong cách thời Mạc, đồng thời tiếp sau đó là nhiều loại tượng mới xuất hiện như bộ Di Đà Tam Tôn ở chùa Thầy và ở chùa Bắc Lãm (Hà Tây), tượng "Di Đà phóng quang" ở chùa Phúc Khánh (Hà Tây), tượng Văn Thù, Phổ Hiền cùng Thích Ca, "Quan Âm Nam Hải đứng" đều thuộc chùa Hoa Phát ở Quốc Oai (Hà Tây). Nhìn chung, với sự phục hồi của đạo Phật, cộng với mối giao lưu hữu thức Hoa Việt về văn hoá nghệ thuật, khiến cho tượng chư Phật và chư Bồ Tát thêm nhập vào không gian Phật giáo của người Việt, kéo theo là một loạt ngôi chùa kiểu "Trăm gian" được hình thành.

Tuy vậy, phật điện ở giai đoạn này vẫn chưa nhất quán, chùa nhiều chùa ít tượng khác nhau. Ngôi chùa ít tượng thì ở chính điện có Tam Thế Phật ngồi hàng trên cùng, tiếp tới là Di Đà Tam Tôn, rồi Quan Âm (chùa Thầy). Ngôi nhiều tượng như chùa Bút Tháp, ngoài tượng Tam Thế, Di Đà Tam Tôn, Hoa nghiêm tam thánh (Thích Ca, Văn Thù, Phổ Hiền), Thích Ca sơ sinh và tứ bồ tát (Ái bồ tát, Ngữ bồ tát, Sách bồ tát,

Quyền bồ tát), tới tượng Quan Âm toạ sơn cùng Kim Đồng Ngọc Nữ đứng chầu. Gian bên trái đặt tượng Quan Âm Nam Hải dưới dạng Thiên Thủ Thiên Nhãn, gian bên phải đặt tượng Tuyết Sơn (hình tượng Thích Ca tu khổ hạnh ở núi Hy Mã Lạp Sơn). Ở toà thượng điện này còn nhiều tượng làm thời sau. Cùng một niên đại giữa thế kỷ XVII, ở nhà tổ và Phủ thờ còn tượng hậu chùa, đó là hoàng hậu Trịnh thị Ngọc Trúc và công chúa Lệ thị Ngọc Duyên (hình thức tượng hậu tương tự đã thấy ở ba pho hoàng hậu tại chùa Mật -Thanh Hoá). Ở nhiều chùa khác tượng hậu chùa (người có công lớn với việc xây dựng tu bổ chùa) thường không được làm gian thờ riêng mà chỉ mang tư cách thờ ghép ở nhà hậu, hành lang, có khi ở đầu hồi của toà tiền đường. Như vậy, vào thế kỷ XVII, tuy số lượng tượng đã khá nhiều, nhưng hiện thấy cách sắp xếp ở nhiều chùa đã không thống nhất. Có lẽ vì không nắm được ý nghĩa và không phân loại được tượng mà người thời sau khi tu bổ lại đã xếp nhầm vị trí ban đầu. Tuy nhiên, bằng vào những tượng đã thấy, có thể tạm xếp cho một ngôi chùa đầy đủ nhất như sau :

Ở Phật điện, hàng cao trong cùng là bộ tượng Tam Thế, tiếp theo là bộ Di Đà tam tôn, rồi Hoa Nghiêm tam thánh, hàng thứ tư có thể là Quan Âm với Kim

đồng Ngọc nữ cũng có thể hàng này là tượng Thích Ca sơ sinh với Tứ bồ tát làm trợ thủ. Thời này chưa tìm được tượng Di Lặc. Hai bên hông của Phật điện thường để bàn thờ Quan Âm (bên trái là Quan Âm Nam Hải có nhiều tay, bên phải là Quan Âm Toạ Sơn hay Tống Tử...). Các tượng khác như Khuyến Thiện Trừng Ác, Đức Ông, Thánh Tăng... Đều chưa thấy có trong thời này. Tại nhà hậu chưa phổ biến tượng tổ chùa, mà chủ yếu chỉ có tượng hậu chùa dưới nhiều dạng khác nhau. Hiện nay cũng chưa tìm được tượng các tổ truyền đăng ở thế kỷ XVII (ngoài một số phù điêu).

g) Thế kỷ XVIII -Thời Lê mạt và Tây Sơn -Về cơ bản cách bài trí của thế kỷ XVIII tương tự như của thế kỷ XVII, song đây đó có nhiều tượng được bổ sung vào Phật điện. Như tượng Di Lặc phật, tượng Kim Cương -Tượng Di Lặc thường được xếp ở hàng thứ tư và Kim Cương được đặt tại hai bên tiền đường.

Tới cuối thế kỷ XVIII, thời Tây Sơn, xã hội Việt có nhiều biến động, người đời phần nào đã quay lại với cửa chùa, thúc đẩy cho nghệ thuật Phật giáo phát triển. Theo dòng truyền thống, nhiều ngôi chùa (chùa Thịnh Quang -Hà Nội) đã làm tượng theo cách thức của thế kỷ XVII và đầu XVIII, nhưng đặc biệt có chùa Kim Liên và Tây Phương đã như theo một dòng chảy khác.

Trên ba dãy nhà dàn hàng ngang, rời nhau, của chùa Tây Phương, người ta đã bổ sung thêm nhiều tượng và bài trí như sau :

- Ở toà sau (hậu đường) gian chinh giữa ở sát tường đặt bộ Tam Thế Phật, bộ tượng này có niên đại vào nửa đầu thế kỷ XVIII, có lẽ trước đây được đặt ở toà giữa rồi trong một đợt tu bổ nào đó đã được chuyển vào vị trí hiện nay (tượng Tam thế Phật ở chùa Kim Liên được đặt trên sàn lửng toà giữa, sàn này mới bị lấy đi trong đợt tu sửa cuối những năm tám mươi của thế kỷ 20). Hàng thứ hai là tượng A Di Đà, cũng có niên đại vào đầu thế kỷ XVIII. Kèm hai bên (cùng gian giữa) là tượng Thập điện diêm vương, sản phẩm của nghệ thuật cuối thế kỷ XIX đầu thế kỷ XX. Các gian khác của toà nhà này đặt tượng mười sáu vị tổ truyền đăng.

Tại toà nhà giữa, từ trong ra theo chiều thấp dần, mở đầu là bộ Di Đà Tam Tôn đứng -với bên phải là tượng Đại Thế Chí Bồ Tát, bên trái là Quan Âm Bồ Tát phù trợ cho A Di Đà ở giữa. Các tượng này do hoàn cảnh xã hội nhiễu nhương, chúng sinh nhiều đau khổ, nên được đứng cả dậy để mang tư cách cứu độ gấp gáp. Hàng thứ hai là bộ tượng Thế Tôn với tượng Tuyết Sơn ở giữa, hai bên có tượng tổ thứ nhất Ca Diếp mặt già và tổ thứ hai ANan mặt trẻ đứng hầu. Hàng thứ ba là

Bộ Di Lặc tam tôn, trường hợp này Di Lặc mang tư cách một vị Phật kế cận đức Thích Ca, hai bên có Bồ Tát Pháp Hoa Lâm (nhiều râu) và Đại Diệu Tường đứng phù trợ. Đứng bên trái bàn thờ chính, ở toà giữa có một tượng Kim Cương lớn, đó là tượng thái tử Kỳ Đà, một nhân vật nổi tiếng ủng hộ Phật pháp khi Phật còn tại thế. Cùng trên Phật điện chính, người thời sau (thế kỷ XIX) đã bổ sung hàng tượng Thích Ca sơ sinh cùng hai vua Trời hỗ trợ là Phạm Thiên và Đế Thích... Hai bên tường hồi của toà này còn tượng Giám Trai, Thổ Địa và Quan Âm Tống Tử. Ở toà ngoài, nơi gian giữa đặt tượng Quan Âm Thiên Thủ Thiên Nhãn cùng Kim Đồng, Ngọc Nữ. Các gian bên đặt bát bộ Kim Cương to lớn.

h) Thế kỷ XIX -Thời Nguyễn. Thời này số tượng trong chùa lại được tăng cường nhiều hơn nữa. Phật điện trở nên đông đảo. Theo cách đi lễ, vào bất kể ngôi chùa nào trên đất Bắc người tín đồ phải đi qua Tam Quan, có nghĩa là đi vào đất Phật, nơi ấy con lân đứng ở đầu cột được coi như có quyền năng, đại diện cho sức mạnh tầng trên và trí tuệ, kiểm soát tâm hồn... Sau đó bước vào bàn thờ thứ nhất thường ở bên trái toà Tiền Đường, nơi ngự của Đức Ông để xin phép vào lễ Phật. Đức Ông được thể hiện mặt đỏ, mặc áo bào đội mũ cánh chuồn ngồi trên bệ. Hai bên thường có tượng Già



Tượng đá
(Chùa Lý Quốc Sư-Hà Nội) TK XVII

Lam và Chân Tể làm trợ thủ. Đức Ông chính là ngài Cấp Cô Độc, một trưởng giả giàu có, tên chính là Tu Đạt Đa (Sudatta), ông là một người điển hình làm từ thiện, được nghe lời Phật thuyết pháp mà giác ngộ, rồi trở thành thần linh cai quản mọi cảnh chùa. Sau đó vào lễ Phật ở chính gian giữa. Người Việt tu theo lối Thế

lang thường có tượng bằng đất của các tổ truyền đăng và nhà hậu có nhiều tượng tổ chùa. Một đặc điểm phổ biến cho hầu hết các chùa đất Bắc là từ thế kỷ XIX thường hội vào cảnh chùa cả điện thờ Mẫu, đó là một đảm bảo cho các ngôi chùa không trở nên hoang lương khi Phật giáo tàn phai do nhiều nhà tu hành đã không giữ được giới luật một cách tự giác.

II. PHONG CÁCH TƯỢNG PHẬT GIÁO

Theo bước đi của lịch sử, vào thiên niên kỷ thứ nhất, ở đất Việt hiện chưa tìm được một pho tượng Phật nào. Thời kỳ cuối đời Đường (thế kỷ VIII và IX), mặc dù đạo Phật đã phát triển khá mạnh, có nhiều tông phái, song kiến trúc và tượng Phật giáo hầu như cũng không còn dấu vết. Chỉ tới thời tự chủ, ít nhiều dấu tích liên quan tới ngôi chùa mới xuất hiện, và, đến thời Lý thì tượng Phật giáo được xác định. Chắc chắn đương thời triều đình Lý đã cho xây nhiều chùa, tô nhiều tượng, song rất tiếc là tới nay ở mặt hình tượng nhân cách gắn với Phật giáo chỉ còn các hiện vật trên đá và trên đồ đất nung. Càng về sau do sự phát triển của Phật giáo cùng sự chi phối của hoàn cảnh lịch sử, xã hội ở mỗi thời mà tượng chùa có nhiều biến đổi khác nhau. Tuy nhiên, về ý nghĩa Phật đạo trên tượng ít có sự thay đổi. Có thể lấy một pho tượng Phật để làm ví dụ :

Thông thường các tượng Phật đều trong thế ngồi kiết già (Yoga). Với ba cách *kiết già toàn phần* (padinâsara) đó là thế ngồi hoa sen -với hai bàn chân được kéo lên chồng trên bắp vế ; thân ngồi ngay ngắn, lưng vuông góc với mặt sàn, mắt nhìn xuống trong thế soi rọi nội tâm cũng gọi : Liên Hoa Toạ. *Kiết già kiểu hàng ma* (hàng ma toạ) là cách ngồi khoanh lộ bàn chân phải trên đùi trái. Nhằm tránh sự tác động của ngoại cảnh xấu. *Kiết già kiểu kiết tường* (cát tường toạ) là cách ngồi khoanh, lộ bàn chân trái trên đùi phải, làm tinh thần trong sáng minh bạch tốt lành. Những nhà tu Phật cần ngồi thiền vì nhờ sự cân đối vững chắc ít mỏi mệt đã làm cho tinh thần được tập trung hơn, khiến trở nên sáng suốt minh mẫn.

Dù ngồi theo cách nào đi nữa thì cuối cùng tuỳ theo khả năng của người tu hành gom thần lực vào các trung tâm huyệt như thế nào để khai mở luân xa tương ứng với những mức độ khác nhau. Người ta tin rằng đốt xương cùng là một trung khu thần kinh, nơi hội tụ của tinh khí âm dương đầy sinh lực... tượng trưng bằng một hình tam giác, trong đó có một con hoả xà, cũng gọi thần xà, tên là Kundalini. Mục đích của ngồi thiền là đánh thức con hoả xà này dậy, để theo công quả tu hành nhằm khai mở phần trí tuệ tương ứng cho hành giả (1).

(1). Theo Thích Tâm Giác "Toạ Thiền" -Nhà in Việt Liên Sài Gòn 1963.

- Ở trung tâm lực thứ nhất tại đốt xương cùng, tượng trưng bằng bông sen bốn cánh màu đỏ tên là Muladhara. Khi huyệt này thông, tức rắn Kundalini thức tỉnh thì luồng hoả tam muội sẽ vươn lên khai mở các luân xa ở huyệt cao hơn.

- Ở trung tâm lực thứ hai, tại bộ phận sinh dục, tượng trưng bằng bông sen sáu cánh màu đỏ thẫm. Luồng hoả tam muội (rắn Kundalini) leo tới đây, khai mở luân xa Svadischtana làm hành giả thấy được thể phách thể vía di chuyển dễ dàng.

- Ở trung tâm lực thứ ba, tại rốn, tượng trưng bằng bông sen mười cánh màu tím. Ở đây luân xa Manipura được khai mở thì hành giả có thể biết được quá khứ của mình cũng như của người khác.

- Ở trung tâm lực thứ tư, tại trái tim tượng trưng bằng bông sen mười hai cánh màu Hồng vàng. Nơi đây luân xa Anahata khai mở, tu sĩ đạt được phép Tha Tâm Thông, không cần hành động mà vẫn hiểu tư tưởng chúng sinh.

- Ở trung tâm lực thứ năm tại hõm cổ, tượng trưng bằng bông sen mười sáu cánh màu xám. Nơi đây luân xa Vischuda được khai mở, khiến tu sĩ đạt được phép Thiên Nhĩ Thông, nghe xa ngàn dặm, dù đó là tiếng côn trùng.

- Ở trung tâm lực thứ sáu, hội vào sơn căn, tượng trưng bằng bông sen hai cánh màu trắng. Khi luân xa Ajna

được mở, tu sĩ đạt được phép Thiên Nhãn Thông, thấy được cả những cái Tế vi ở xa ngàn dặm. Tại điểm này khi bông sen nở, người ta sẽ trở nên sáng suốt hơn, tự chủ và có khả năng ảnh hưởng tới nội tâm của người khác.

- Ở trung tâm lực thứ bảy, hội vào chính đỉnh đầu được tượng trưng bằng bông sen nghìn cánh màu xanh có ánh vàng bao bọc khi luân xa Sahasrâra khai mở, tu sĩ sẽ đạt được Lậu Tận Thông tức đạt được trí tuệ Phật, có trí sáng suốt hiểu biết cùng tận từ trong tới ngoài những lẽ huyền vi, qua khứ, vị lai, mọi biến chuyển của vũ trụ. Bông sen ngàn cánh này được đồng nhất với tướng Vô Kiến Đỉnh, hoặc chữ AUM (Úm), một chữ chứa đầy huyền lực để giao tiếp với thần linh...

Trong cách thể hiện tượng của Việt, thì trung tâm lực đáng quan tâm nhất chủ yếu là tướng Vô kiến đỉnh gắn với luân xa Sahasrâra và trung tâm thứ tư với luân xa Anahata, đó là hai trung tâm lực mang yếu nghĩa cơ bản nhằm đề cao trí tuệ và từ tâm, cứu cánh của Phật đạo. Có thể phân tích một pho tượng Phật thông thường trong các chùa Việt như sau :

- Đỉnh đầu tượng thường nổi cao, nhiều khi thành một khối tròn như bát úp gọi là Nhục Kháo (cũng gọi Nhục kế -Unisa) tướng này do lòng kính thuận sư trưởng mà mọc lên, đồng thời đó là một biểu hiện của thông minh linh tuệ. Phía trên của nhục kháo thường

có một mặt tròn nhỏ, đó là tướng "Tuỳ hình hảo" (tướng tốt phù trợ tướng chính), gọi là "Vô kiến đỉnh tướng". Theo như thuyết lý nhà Phật thì tướng này không thể thấy bằng mắt thường, vì nó ở thể phách, chỉ có bằng thần nhãn hoặc thiên nhãn mới thấy. Cùng với nhục kháo nó biểu hiện cái cục quả của Phật, là hiện thân của ánh sáng Phật pháp của trí tuệ viên mãn. Nhưng đối với người Việt, thờ Phật theo lối thế gian, cần phải có hình tượng để noi theo, nên nhiều khi tuy là tướng "vô kiến đỉnh" mà nó vẫn được biểu hiện rõ ràng với một khối cầu màu vàng sáng đẹp, mắt thường có thể nhìn thấy (chùa Côn Sơn -Hải Hưng và nhiều chùa khác).

Dưới nhục kháo là đầu tượng, lớn nở, có tóc kết thành nhiều búi nhỏ xoắn ốc hình tháp (vì thế thường gọi bụt ốc). Đó là hình những chữ thánh, như Vạn tự, Kiết tường tự, Đức tự... Các chữ này là biểu tượng của tốt lành, phúc đức, hoan hỉ, trong sáng, đẹp đẽ, may mắn... Tất cả hội lại chỉ để đề cao trí tuệ, cứu cánh của đạo Phật. Vì, nhờ trí tuệ được phát sinh, tinh tấn, nên diệt trừ được Vô minh (tức sự ngu tối) là mầm mống của mọi tội ác. Như vậy trí tuệ là cái khởi đầu của điều thiện.

Mặt tượng có tai lớn chảy dài biểu hiện sự cao quý, mũi thẳng đầy đặn tướng của quý nhân quân tử ; mắt khép hờ nhìn xuống đỉnh mũi biểu hiện sự tập trung tư tưởng để soi rọi nội tâm (vì đạo Phật là hệ tư tưởng đề cao nội quan), nhằm diệt trừ tà dục để bảo trì chân tâm vi diệu ; miệng mím thoảng nụ cười mang tư cách cảm

thông và cứu độ chúng sinh. Ngoài ra còn tuỳ theo từng thời mà khuôn mặt tượng có những chi tiết khác nhau.

Thông thường cổ tượng cao vừa phải ; thân mặc áo cà sa, thứ áo của nhà tu hành, nhằm thoát khỏi sự ràng buộc của lòng dục, cũng gọi Thanh Y, Tĩnh y, Phúc điền y, Hoại nạp, Pháp phục, Pháp y, Ứng pháp diệu phục, liên hoa y, giải thoát y, giải thoát tràng tướng y, xuất thế phục, ly trần y, Vô cấu y, Nhẫn nhục y...[1] Cà sa của tượng thường có nhiều lớp, có khi bên ngoài còn

---

(1) *Cà sa gồm* : Tăng già lê, tức áo choàng có từ 9 mảnh vải trở lên, Uất đa la tăng là áo giữa có 7 miếng vải, An đà hội là áo lót có năm miếng vải.

Thanh y : Cũng là áo cà sa mặc vào sẽ được thân tâm trong sạch.

Tĩnh y : áo cà sa mặc vào thì lòng tĩnh tránh tà loan.

Phúc điền y : Gồm nhiều mảnh vải, mặc áo này được cúng dường đầy đủ.

Hoại nạp : áo nhuộm màu nhằm giảm giá trị, tránh sự kiêu căng, ngã mạn.

Hoại sắc : áo nhuộm đạo cho mất giá trị thương mại.

Pháp phục, pháp y : áo được làm theo quy định của nhà Phật, chỉ để người tu hành và nhà đạo đức mặc.

Ứng pháp diệu phục : Bộ áo huyền diệu của nhà hành đạo.

Liên hoa y : áo hoa sen, trong sạch cũng như hoa sen không bị nhiễm bùn.

Giải thoát y : Mặc áo này không còn bị phiền não, ra khỏi luân hồi và thế tục.

Xuất thế phục : áo mặc để ra khỏi thế tục (tất nhiên bằng tâm)

Ly trần y : áo mặc vào là coi như xa lìa trần thế

Vô cấu y : áo chẳng nhiễm bụi trần.

Nhẫn nhục y : mặc vào, hành giả không bị dục vọng tham, sân, si, ái, ố, hỉ, nộ hành hạ, khiến cho thân tâm được trong trẻo tốt lành...

một la bào rồi mới tới áo (như ở thời Lý), có khi hết lớp nọ tới lớp kia (ở các thời sau).

Tay tượng thường trong thế kết ấn (Tam muộn ấn, thế thuyết pháp, thế cứu độ, ấn Cam Lồ, ấn Gia Trì Bổn Tôn...) trong tư thế ngồi kiết già. Người Việt tin rằng với tất cả chi tiết và ý nghĩa như nêu trên là một đảm bảo cho việc hội nhập vào Niết bàn, mà biểu hiện bằng việc ngồi trên đài sen của tượng. Ngoài ra, thông qua tạo hình, rất nhiều tượng Phật trong thế ngồi hoa sen đã như lộ rõ ý nghĩa phối hợp của âm và dương, của lý và trí cùng một thể một cội nguồn, đồng thời như muốn nói đến quy luật sinh sôi phát triển, và ít nhiều gắn với tinh thần của "dịch học". Cụ thể như, nếu kẻ một đường thẳng cân đối chia pho tượng ngồi kiết già toàn phần thành hai nửa, chúng ta sẽ được nửa phải mang yếu tố dương, nửa trái tượng cho âm, phần lớn nhất của từng nửa là đùi, nhưng lộ trên đùi phải là lòng bàn chân trái và trên đùi trái là bàn chân phải. Như thế có thể nghĩ hai nửa thân là âm và dương (lưỡng nghi), cộng thêm hai lòng bàn chân mà như trở thành Thái Âm, Thái Dương, Thiếu Âm, Thiếu Dương (Tứ Tượng)... Cách tạo tác này đã khiến cho pho tượng có một vẻ đẹp đầy đủ hơn, cả ở hình thể, ý nghĩa triết học và tâm linh.

Như phần trên đã trình bầy, trên bước đường phát triển của nghệ thuật tạo hình Phật giáo Việt Nam, rõ

ràng không phải giai đoạn nào Phật điện cũng có đủ mọi loại tượng. Mặt khác, cho tới nay, tượng Phật giáo dạng nhân cách không phải dưới triều đại nào cũng tìm thấy. Ở thời Lý, hiện mới chỉ tìm được dạng con người trong nghệ thuật có niên đại vào nửa cuối thế kỷ XI và hai chục năm đầu của thế kỷ XII. Thời Trần và Lê sơ (từ thế kỷ XIII tới đầu thế kỷ XVI) chưa tìm được pho tượng Phật hoặc Bồ Tát nào. Các thời sau theo sự thăng trầm của đạo Phật và biến động xã hội mà tượng hình nhân cách của Phật giáo cũng lúc nhiều lúc ít khác nhau, song cơ bản số lượng loại tượng ngày một tăng. Nhìn chung, theo bước đi đó, có thể tạm phân các tượng Phật và Bồ Tát... thành bốn phong cách như sau :

- Phong cách thời Lý (thế kỷ XI-XII)
- Phong cách kế thừa thời Lý (nửa cuối thế kỷ XVI - đầu thế kỷ XVII)
- Phong cách chuyển tiếp (cuối thế kỷ XVII -thế kỷ XVIII)
- Phong cách cuối thế kỷ XVIII và XIX.

1. Về tượng Phật thời Lý.

Theo tài liệu thư tịch và bia ký thì thời Lý cũng đã có nhiều loại tượng Phật giáo. Một số di tích đã không gọi cụ thể pho tượng chính thờ trong chùa là gì, mà chỉ

gọi là tượng "Phật" hoặc đức "Như Lai"... Thực ra, có thể tin được đó là tượng đức Giáo chủ Thích Ca Mâu Ni, bởi ở một số chùa đã gọi cụ thể hơn, như ở chùa Quỳnh Lâm với tượng Di Lặc và hai Bồ Tát Hải Thanh, Công Đức ; Chùa Long Đọi với tượng Như Lai Đa Bảo là một vị cổ Phật ; Tuy nhiên dưới dạng nhân cách của tượng Phật giáo thời này, hiện nay mới chỉ tìm được tương đối chắc chắn hai pho tượng Thích Ca bằng đá ở chùa Phật Tích (Hà Bắc)(1) và ở chùa Chương Sơn (Nam Hà). Bên cạnh các tượng và bệ Phật, thực tế cũng còn tìm thấy những tượng Kim Cương tại chùa Long Đọi và Phật Tích, rồi các tượng Khẩn-Na-la (Kinnaras) nửa trên là người, nửa dưới mang thân chim...

Tượng đức "Giáo Chủ Bổn Sư" ở chùa Phật Tích, xưa nay được coi là một điển hình của nghệ thuật điêu khắc Việt Nam, là pho tượng Phật sớm nhất của nước ta còn tương đối nguyên vẹn. Tượng có kích thước khá lớn, độ cao không kể bệ là 184cm, đầu tượng cao khoảng 45cm tỷ lệ này khá chuẩn theo nguyên tắc "Toạ tứ" (độ cao từ đỉnh sọ tới mặt ngồi bằng bốn đầu), nên điều trước hết được biểu hiện ra là sự cân xứng, trong thế ngồi rất vững của một thân tượng đá khối với đường

---

(1) Pho này chỉ có thể khẳng định được bệ và thân tượng là của thời Lý. Đài sen được sửa lại về sau, đầu tượng đang còn nhiều nghi vấn (tạm xếp vào thời Lý)

viền khép kín. Trên đại thể, chúng ta dễ dàng nhận thấy nhiều nét ảnh hưởng của nền nghệ thuật điêu khắc Gandhâra (tên đô thành của vua Kanishka, một vị vua sau thời Asoka, có công lớn trong việc hoàng dương Phật pháp. Thành này nay thuộc đất Peshwar-Pakittan, nơi đã ảnh hưởng mạnh của nghệ thuật tạo hình Hy-Lạp La Mã, rồi tự phát triển thành một nền mỹ thuật riêng, gọi là mỹ thuật Gandhâra). Các nếp áo của tượng được diễn ra dưới dạng những đường cong được bào soi tròn, nổi khối trên nền áo, các nếp này chạy chéo xuống, uốn theo lòng đùi, rất gần kiểu thức áo của tượng Phật kết ấn chuyển Pháp luân, thuộc mỹ thuật Gadhâra (hiện vật bảo tàng Calcutta-Ấn Độ). Hình thức này cũng có thể so sánh được với nhiều tượng khác cùng một dòng nghệ thuật, như tượng Phật kết ấn Tam Muội (pháp Giới Định, tiếng Phạn gọi Samâdhi, có nghĩa : cảnh Thiền bực cao, khi ấy thân thể và tâm trí của kẻ tu hành không xao động, lìa tà loạn) hay tượng Phật kết ấn vô uý, một kiệt tác của Tối Thượng Thừa (Giáo pháp cao hơn hết, tức Đại Thừa). Các nếp áo phía lưng của tượng Phật Tích được chạy chéo từ vai trái xuống hông rồi lượn cong lên để cuộn lại ở bên mạng sườn phải. Đó cũng là một hình thức chung cho cả pho tượng ở chùa Chương Sơn, phần nào gần gũi với

cách thể hiện ở tượng chùa Hoàng Kim (Quốc Oai -Hà Sơn Bình) và rất hiếm gặp ở các tượng thời sau.

Sọ tượng khá nở, trên sọ và nhục khảo được phủ kín những cụm tóc nhỏ lồi xoắn ốc, một biểu hiện về sự dung hội tín ngưỡng dân dã cổ truyền của nhiều cư dân trên thế giới và đạo Phật (Vân xoắn này được coi như một dạng nghệ thuật hoá của chóp, mang tư cách biểu tượng). Đó là sức mạnh của hạnh phúc được nảy sinh từ tâm thức nông nghiệp, hình thức này cũng phù hợp với tính trầm mặc sâu lắng trang nghiêm của Phật và các kiếp tu. Tai tượng lớn dài biểu hiện sự cao quý. Mắt khép hờ nhìn xuống, nhằm xem xét để trừ diệt nguồn gốc của mọi dục vọng... Cách nhìn xuống đó là một biểu hiện của việc soi rọi nội tâm. Lông mày cong hình vành trăng lưỡi liềm nên cũng gọi : Nguyệt mi, là vẻ đẹp thiên thần trong quan niệm Á Đông. Sống mũi thẳng, một hình thức phổ biến của tượng Hy- La và Ấn Độ, ảnh hưởng như trực tiếp tới tượng Phật tích. Miệng mím nhẹ như mỉm cười. Tượng được ngồi trong thế kiết già (Yoga), mặc áo cà sa, bao gồm "thiên y" ở trong và một "la bào" khoác nhẹ qua vai. Áo tượng ít lớp, phần nào còn đơn giản, chưa sử dụng nhiều nếp, hình thức bó sát người, khiến cơ thể vẫn nổi khối lộ ra ngoài. Ngực tượng rộng, bụng thon vừa phải, thân mỏng cao, hơi cúi về

phía trước... Đó là một vài chi tiết phần nào nói lên nét chung cho tượng Phật mang phong cách Lý. (Pho tượng ở chùa Chương Sơn được làm vào đầu thế kỷ XII, trên cơ bản có nhiều nét tương đồng với tượng Phật Tích, cả về bố cục, cách phục trang, thế ngồi... song mang hình thức nam giới, sống mũi lõm, tai vừa phải, nhiều nét thực, đậm tính chất Việt hơn. Kể cả nhục khảo đầu tượng cao 28 cm, tượng ngồi cao 93 cm. Như vậy vẫn cùng một phong cách với tượng Phật Tích ở tỷ lệ xấp xỉ "toạ tứ").

Nhìn chung tượng Phật thời Lý ít chi tiết vụn vặt, không rườm rà, các đường nét mềm mại dứt khoát, mặt nào cách tạo tác còn mang tính cách quy phạm... Các tượng Phật đều được đặt ngồi trên bệ, tượng nào bệ nấy, để trở thành những tác phẩm hoàn chỉnh.

Ngoài các tượng Phật, một loại tượng khác còn gặp được, dưới dạng người, là Kim Cương. Hiện nay mới chỉ tìm được ở Phật Tích và Long Đọi. Kim Cương thần (Vajrapâni) cũng gọi là Kim Cương lực sĩ hay Chấp Kim Cương thần... đó là các vị bảo hộ Phật pháp, có tấm lòng kiên định và trong sáng không bị sức mạnh và dục vọng cuộc đời làm lay chuyển. Các tượng này được tạc đứng trấn ở cửa tháp. Như vậy thông thường mỗi tháp có "Bát bộ Kim Cương", song đến nay mới chỉ

tìm được ở chùa Phật Tích một pho không trọn vẹn (mất đầu, cụt cả hai tay), ở Long Đọi hiện còn sáu pho ít nhiều cũng đã bị sứt mẻ.

- Pho tượng Kim cương ở chùa Phật Tích: được nghĩ cùng làm với tháp, năm 1066, chất liệu bằng đá mài (hiện để tại Bảo Tàng lịch sử Việt Nam), to gần bằng người thực. Tượng được tạc gần như hoàn toàn là một tác phẩm điêu khắc riêng biệt, chỉ có chút lưng liền khối đá với thành cửa tháp. Thân tượng chắc khoẻ, bộ ngực nở căng, bụng vừa phải, bắp tay chân tròn vững chãi, tượng đứng trong thế hơi lệch hông sang phải, phối hợp với tà áo bay nhẹ sang trái, khiến tượng trở thành một tác phẩm đầy gợi cảm, sống động. Hình thức này dễ dẫn chúng ta liên tưởng tới những tượng của Ấn Độ và của các cư dân chịu ảnh hưởng văn minh Ấn. Song tượng Việt vẫn đầy phong cách riêng, ở chỗ các bộ phận của cơ thể được làm mập mạp và người ta thường chú ý nhiều tới các chi tiết "trang trí". Ở Phật Tích, cũng đã tìm được đầu của một vị Kim Cương, với mũ ốp sát đầu, có quai tạo thành đường chỉ kép nổi ôm lấy hàm và cằm, trên thành mũ là một dạng hoa văn phổ biến như hàng văn dấu hỏi hay hoa cúc. Kim Cương thần mang chức năng vừa khuyến thiện vừa trừng ác, nên bộ mặt vừa có nét nhân hậu vừa có nét cương quyết.

Đầu tượng Phật Tích có lông mày được làm nổi khối, sơn căn hơi chau lại, hốc mắt sâu để làm nổi đôi mắt lớn với con ngươi là một khối tròn, lồi, mũi miệng bình thường, môi mím mỏng. Tượng mặc áo dài, chân đi hài vô ưu (hài giống của võ tướng, bao từ nửa ống chân xuống với nhiều hình trang trí mây cuộn...). Áo tượng còn đơn giản ít nếp, vẻ đẹp được tập trung vào tà áo bay phù hợp với dáng đứng, và hoa văn trang trí của gấu áo. Có thể nghĩ được rằng : Kim Cương chùa Phật Tích với đường nét dứt khoát, thân hình đầy sinh lực là một chỉnh thể gần với nghệ thuật của các cư dân phương Nam Á, ít nhiều chịu ảnh hưởng của phương Bắc, nhưng những nét uyển chuyển tạo sự gần gũi đời thường, vẫn tôn lên một tinh thần Việt thuần khiết, ấm áp...

- Tượng Kim Cương chùa Long Đọi: Hiện nay còn sáu pho, cao bằng người thực (xấp xỉ 1,6 m), là một phù điêu liền khối đá với cửa tháp (xây kiểu vòm uốn). Những pho tượng này được làm vào năm 1108 (niên đại của tháp), nét chung được toát ra là : không còn uyển chuyển như Kim Cương Phật Tích nữa, mà dáng nghiêm chỉnh một cách quy phạm. Tuy nhiên vẫn có thể thấy rất rõ những yếu tố lịch sử và các biểu tượng dân dã có tính chất khu vực trong quan niệm đương thời.

Tượng đội mũ "kim khôi" (loại mũ có đường diềm lớn trang trí ở trên và hai bên má, chạy xuống ngang cổ...), thành mũ là những bông cúc nổi, mãn khai... Bao lấy một bộ mặt bẹt, trán không dô, xương má không nổi, mắt nhỏ, mũi chỉ nhô ra chút ít, miệng nhỏ... Tất cả các chi tiết đó như tạo nên một phong cách riêng, có thể dễ liên tưởng tới cách tạo mặt tượng của người Tây Nguyên trước đây. Các tượng đều mặc áo võ tướng, có nét chung với tượng Phật Tích. Chiếc áo này còn được gọi là áo giáp "Nhẫn Nhục" nhằm chống những "mũi tên" của "bọn giặc" dục vọng : tham, sân, si, ái, ố, hỉ, nộ... Áo chưa nhiều nếp, chỉ là một thứ áo dài, cánh tay và vạt áo không thụng như ở các tượng thời sau, nếp áo không phải là nếp gấp của vải mà là những đường gờ hằn lên. Đáng quan tâm hơn là các biểu tượng được trang trí trên áo, mà thông qua đó đã biểu hiện một ước vọng hằng xuyên của người đương thời trong việc cầu phồn thực qua các việc tôn thờ các lực lượng tự nhiên. Nổi lên là hai vân xoắn lớn xoáy trôn ốc chiếm hết bộ ngực. Loại hoa văn này đã gặp nhiều trong tạo hình Việt mà qua sự tồn tại và phát triển của nó, chúng ta nhận ra đó là hiện tượng nghệ thuật hoá của sấm chớp, của nguồn phát sáng hay của yếu tố khởi nguyên hoặc của báo hiệu về nguồn nước no đủ thuộc nền nông nghiệp lúa nước của dân ta... Hai vai tượng chạm nổi khối mặt hổ phù với các chi tiết gồ

ghề nhằm nhấn mạnh sự hung dữ. Đây là những mặt hổ phù sớm nhất hiện tìm được của người Việt, chúng liên quan tới mặt trăng trong mối quan hệ với mùa màng của nhều cư dân Đông Nam Á. Sự xuất hiện của chúng trong tạo hình nhằm nâng cao uy lực của thần linh và cũng nhằm cầu được mùa, cho nên chúng thường xuất hiện ở vị trí trọng tâm. Trên các pho tượng này, hổ phù còn xuất hiện ở giữa đai bụng. Điểm xuyết cùng hổ phù và vân xoắn là các hoa cúc mãn khai, từng bông nổi trên nền áo. Viền vai và gấu áo còn bao bởi hàng "kim tòng" (hàng gù rủ tua) đều đặn. Như vậy, ngay từ đầu thời tự chủ tính chất biểu tượng và tính chất trang trí đơn thuần đã phối hợp với nhau một cách tự nhiên không hề có sự phân cách.

Kim Cương Phật Tích và Long Đọi còn được coi như là những tượng mở đầu cho một tỉ lệ Việt, tương lùn so với đầu, và thân hình có xu hướng tiến tới chỗ mập mạp dần (tỷ lệ toàn thân của tượng Long Đọi chỉ hơn năm đầu chút ít)

- Hình tượng bán linh nhân ở thời Lý được quan tâm tới là Kinnaras, mang dạng nửa trên là người nửa dưới là chim -Linh vật này của người Việt đã tìm được ở Phật Tích, Long Đọi cao khoảng 40cm, mọi chi tiết của cơ thể như được thu ngắn lại để tạo ra một khối


Tượng Hộ Quốc
(Hai Bà-Hà Nội) Gỗ- TKXVIII

mập, chắc trong sự đăng đối của ba khối đầu thân và đuôi, con vật này là sự hội tụ của nét đẹp tượng phụ nữ phương Nam với chim thần và nhiều biểu tượng vốn có của người Việt đương thời. Thông qua nó, đã nổi rõ yếu tố phi Hoa khá rõ, với cụm tóc chải cuộn lên đỉnh đầu mang gốc từ người Mã Lai Đa Đảo (một trong nhiều gốc chung của cư dân Đông Nam Á, trong đó có Việt

Nam), mặt tượng thuần hậu, dáng nữ, ít nhiều có nét chân dung, gần gũi với tâm lý của người Việt. Dưới dạng quái vật, nhưng không có nét áp chế như nhiều mặt tượng của Trung Hoa, mặt khác con vật này cũng không được làm "thanh mảnh" gần với cơ thể thực của nhiều cư dân khác trong vùng, mà nó được cường điệu để tạo sự dẫy đà rất Việt. Người Việt cũng đã chạm nổi trên Kinnaras nhiều biểu tượng gắn với lực lượng tự nhiên như nguồn ánh sáng, nguồn nước... có thể kể tới như hoa cúc mãn khai trên vành tóc, rồi văn xoắn trên cánh... Tất cả các chi tiết đó nhằm nâng cao uy lực cho con vật "vũ trụ" này. Theo như phật thoại thì Kinnaras là hạng chúng sinh có tài tấu nhạc, nhất là nhạc đạo lý của Phật. Vì vậy hình tượng của chúng thường kèm theo nhạc cụ, như ở Phật Tích tượng đeo trống cơm trước ngực, còn ở Long Đọi thì cầm chũm choẹ. .. chúng được tạo ở trên đầu của tháp không chỉ nhằm mục đích trang trí, mà chủ yếu để nhắc nhở về tâm pháp cho khách hành hương khi được vào Phật đường.

Nhìn chung các tượng hình nhân cách Phật giáo của thời Lý mặc dù mới chỉ tìm được rất ít, song tượng nào cũng mang tư cách là một tác phẩm nghệ thuật, các tượng này đã phản ánh một trong không nhiều giai đoạn phát triển rực rỡ của nền tạo hình Việt Nam. Một thời kỳ được nuôi dưỡng bởi hào khí của buổi đầu độc

lập. Tuy nhiên, người Việt không cực đoan, đương thời họ vẫn tiếp thu những tinh hoa của nền văn minh Trung Hoa để qua một số chi tiết trên tượng chúng ta vẫn lọc ra được dấu vết phương Bắc. Tất cả các yếu tố đó đã dung hội lại với nhau để hầu hết tượng thời Lý trở thành những chỉnh thể.

2. Về tượng Phật giáo ở thế kỷ XVI -Thời Mạc

Tượng Phật giáo ở thời Lý, như chấm dứt vào những năm ba mươi của thế kỷ XII. Từ đó, qua suốt một chặng dài, do những biến cố của lịch sử mà loại tượng này cũng không còn dấu vết dưới triều Trần và Lê sơ. Tới thế kỷ XVI, dưới một triều đại có phần dân chủ... đã tạo điều kiện cho chùa được quan tâm rộng rãi hơn. Điều này cũng như một định lệ của lịch sử Việt Nam. Từ thế kỷ XI tới thế kỷ XIX, hệ triết học Phật và Nho đã thay nhau chi phối thượng tầng tư tưởng, mặc dù không hệ nào phù hợp hoàn toàn với người Việt. Khi đạo Nho có điều kiện thịnh thì Phật giáo suy, khi Nho suy thì Phật giáo lại thịnh lên, đôi khi hai hệ này lại kết hợp với nhau để chi phối xã hội. Tuy nhiên, dưới thời Mạc, ở giai đoạn đầu, ngôi chùa vẫn còn gắn nhiều với tầng lớp trên, chỉ tới giữa và nửa sau thế kỷ XVI, ngôi chùa mới trở lại có địa vị trong xã hội, phật điện đông dần lên với các tượng Tam Thế, một số loại tượng Quan Âm, Tứ Pháp, rồi một số tượng khác. Đó là những Phật điện với các tượng Thánh Nhân của thế giới siêu nhiên

Phật giáo hay các lực lượng thiên nhiên gắn với cuộc sống nông nghiệp được Phật giáo hoá. Mặt khác, dưới góc độ nào đó, cũng có thể nghĩ tới sự ảnh hưởng mới của Phật giáo Trung Hoa, khi đường biên giới về văn hoá phần nào bị bỏ ngỏ trước nạn xung đột của các tập đoàn thống trị trong nước.

a) *Về tượng Tam Thế* -Tên gọi đầy đủ là : "Tam Thế thường trụ diệu Pháp thân" (Pháp thân : là cái thân chân thật, cái Đạo thể, Pháp tính ; Diệu =đẹp, sáng, sạch, tinh tế, nhiệm màu, thoát khỏi phiền não...; Thường trụ : luôn luôn tồn tại, lúc nào cũng thế, không lệ thuộc vào bất kể điều kiện nào, không sanh, không diệt, không thay đổi, không gián đoạn...) có nghĩa là : pháp thân chân thật đẹp đẽ của các đức Phật ở cả ba thời quá khứ, hiện tại, vị lai tồn tại vĩnh hằng không bị lệ thuộc vào hình, danh, sắc, tướng của thế giới hữu hình, không lệ thuộc vào không gian và thời gian.

Một ý nghĩa khác gắn với tên gọi các Phật này là : "Tam Thế Tam Thiên Phật", bao gồm "Quá Khứ Thế" (cũng gọi Trang Nghiêm Kiếp) có 1000 vị Phật khác nhau đứng chủ "Hiện Tại Thế" (gọi : Hiền Kiếp) gồm 1000 vị Phật khác -"Vị Lai Thế" (Tinh Tú Kiếp có 1000 vị. Như thế tượng Tam Thế tuy chỉ có ba pho, nhưng đã tượng trưng cho 3000 vị Phật, ở ba đại kiếp (mỗi đại kiếp tương ứng 1344.000.000 năm) mà không nhằm chỉ đích danh một vị Phật nào.

Ở thế kỷ XVI loại tượng Tam Thế đã gặp được khá nhiều trên một địa bàn rộng, kích thước các tượng này thường không lớn, chỉ bằng người thực hoặc nhỏ hơn. Mỗi thời có một phong cách tạc tượng khác nhau, nên trên cơ bản phong cách Mạc đã khác phong cách Lý, cũng không thể nói được mỹ thuật Mạc là từ mỹ thuật Lý mà ra. Điều kiện xã hội và lịch sử để ra đời nền văn hoá thế kỷ XVI, khác thế kỷ XI. Tuy nhiên trong một mặt nào đó cũng có thể nói rằng -Về hình thức và bố cục, tượng thời Mạc đã có nhiều nét kế thừa gần gũi với phong cách Lý, nhất là tượng Tam Thế.

Người đương thời không ghi lại một chữ nào trên tượng hoặc bệ tượng, nên chưa một bộ Tam Thế nào tìm được niên đại cụ thể, tuy vậy, với bố cục, dáng và nhiều chi tiết trên tượng, nhất là trang trí ở bệ đã cho phép chúng ta yên tâm xếp các tượng này vào thời Mạc. (Các bệ này có nhiều nét gần gũi với bộ tượng Quan Âm cùng thời, một loại tượng mà nhiều pho đã tìm được niên đại cụ thể). Ở đây, cực hạn, chúng ta buộc phải điểm lại vài chi tiết, để đối chứng, để tìm ra những nét kế thừa phong cách Lý và những nét phát triển.

Trên Phật điện, bộ tượng Tam Thế Phật được xếp ngồi ngang nhau (cũng có khi pho giữa được đặt cao hơn) ở vị trí cao và sâu nhất, đó cũng là chỗ ngồi ổn

định cho mọi cách sắp xếp phổ biến ở các thời sau. Lấy bộ Tam Thế ở chùa Thầy làm dẫn chứng, từ đó liên hệ tới các pho khác. Nét chung cơ bản dễ nhận thấy nhất ở các pho này là hình khối cân đối, vững chắc theo bố cục hình tháp, không cao, không bệ vệ... Hầu như tất cả các tượng đều mang nhiều nét khái quát theo quy định chung của tượng Phật, nhưng bộ mặt nào cũng phảng phất nét chân dung nữ tính, thuần hậu không cường điệu mà gần gũi. Như mọi tượng Phật nói chung, đầu tượng sơn màu gụ thẫm với các cụm tóc xoắn ốc nhỏ ken nhau, có thể nghĩ đó là sự dung hội của tín ngưỡng dân dã vào tạo hình Phật giáo (nét chung của nhiều cư dân châu Á). Chúng ta có thể đọc được màu sẫm của tóc là tượng của bầu trời hạnh phúc chứa nguồn nước no đủ, còn tóc xoắn của Phật cũng là biểu tượng của chữ Vạn, của lửa, của chớp sấm -tiếng gọi của phồn thực. Mặt tượng sơn màu tử Kim (vàng ròng), đó là một màu phổ biến cho các tượng Phật bằng gỗ của người Việt có niên đại từ thế kỷ XVI về sau. Màu vàng mang ý nghĩa giải thoát, để biểu hiện sự sùng kính, nên Phật tử đã thiếp mặt cùng da thịt của tượng bằng Vàng kim. Nhìn chung mặt tượng Tam Thế khá gần gũi với mặt tượng Phật thời Lý, với hình thức trái soan, phần sọ khá nở, má chưa xị xuống. Nguyệt mi (lông mày cong hình trăng lưỡi liềm) nối với sống mũi trong vẻ

đẹp thánh thiện. Mắt khép hờ nhìn xuống đỉnh mũi trong sự soi rọi nội tâm, trầm mặc sâu lắng (tượng Trung Hoa cùng thời thường có nét áp chế với cách nhìn ti hí, rõ con nguơi). Miệng mỉm cười tự nhiên. Môi chưa thu ngắn lại và cũng chưa dầy lên như ở tượng thời sau. Có thể nghĩ được rằng nụ cười của tượng Tam Thế chùa Thầy được coi như một trong không nhiều nụ cười đẹp của tượng Việt. Tai dày và dài, chưa đeo hoa. Nhiều tượng Tam Thế của chùa khác thường ít nhiều cũng một dạng như kể trên, song, đôi khi tướng Sahasrâra (Tướng trên đỉnh đầu, biểu hiện trí tuệ tròn đầy, sáng láng, đạt mức tuyệt đỉnh thường do Thiền mà có, tướng này được biểu hiện bằng bông sen nghìn cánh hay bánh xe pháp luân -cũng gọi Vô kiến đỉnh tướng) được nảy sinh theo quan niệm dân dã mà trở thành một khối tròn hữu hình đặt trên nhục kháo (chùa Nành) với màu tử kim. Cổ tượng vừa phải, cân xứng, đeo anh lạc đè trên ngực. Anh lạc là phần trang trí chính trên tượng, là một chứng tích rõ rệt nhất để nhận biết về niên đại. Thông thường "dây" anh lạc được kết bởi hàng hạt nhỏ, hợp với các vân xoắn, để treo một vài bông cúc mãn khai (chùa Nành), hai đôi khi là chữ Vạn (chùa Dâu). Hầu như chỉ tới thế kỷ XVI, với tượng Tam Thế, chữ Vạn mới xuất hiện ở tạo hình Việt. Biểu tượng này là của người A Ri Ăng, một tộc thuộc hệ Ấn Âu là biến tướng

của bông hoa mặt trời tám cánh, cũng gắn liền với thần lửa Agni, hay nguồn phát sáng. Trên ngực tượng Phật, mặt nào hoa cúc mãn khai cũng mang tư cách của mặt trời, do đó nó đồng nhất với chữ Vạn. Vào với đạo Phật, trước hết chữ Vạn đã tỏ rõ việc nâng cao uy lực của đức Phật, song đồng thời nó cũng đề cao một khía cạnh của tinh thần Phật giáo. Người tu Thiền thường quan tâm nơi trái tim. Khi thần xà Kundalini vươn tới nơi tim thì thần lực được hội vào luân xa Anahata, như thế từ tâm được phát khởi mạnh mẽ. Đó là vị trí của chữ Vạn trên ngực tượng Phật.

Trở lại các tượng Tam Thế, tay thường để trong thế Thiền định, tượng mặc áo cà sa nhiều lớp, ống tay áo rộng dài hợp cùng vạt áo phủ qua lòng đùi, chân, nhiều khi kết thúc bằng cách xếp "lô xô" cân xứng trên mặt bệ ngồi. Cũng có khi vạt áo chảy vượt qua mặt bệ phủ xuống đài sen rồi buông lửng theo cách chạm bong kênh với đầu nhọn. Nét chung phổ biến ở áo của Tam Thế là chưa phức tạp, nếp áo chưa rối và nhiều, còn hiện tượng bó sát người, khiến cơ thể vẫn lộ khối ra ngoài, mặt nào kiểu thức tạc tượng của thời Lý (vai nở bụng thon) được kế thừa khá rõ ràng. Tuy nhiên tượng thời Mạc mang tính người hơn, phần nào chắc chắn, trong một cơ thể dày dặn và thế ngồi tự nhiên hơn, cũng có nghĩa ít nhiều chịu sự chi phối của phong cách dân

dã, cho nên tỷ lệ "toạ tứ" như của Phật Tích khó được tuân thủ, mà thường chỉ xấp xỉ hơn ba đầu chút ít.

b) Về tượng Quan Âm : Hàm nghĩa của khái niệm Quan Âm (hoặc Quan Thế Âm -Avalokitecvara) là nghe tiếng kêu của chúng sinh đau khổ trong cuộc đời để tới cứu vớt. Quan Âm có thể hoá hiện thành muôn ngàn thân hình khác nhau để thích ứng với mọi hoàn cảnh nhằm cứu giúp mọi trường hợp khổ đau. Với một pháp lực và quyền năng vô lượng vô biên, cùng sự minh triết tuyệt đối, với thiên thủ thiên nhãn (tay thần và mắt thần), Người cứu độ hết thảy. Đặc biệt, Quan Âm nắm vững pháp "chuẩn đề", một pháp đứng đầu vạn pháp. Rằng, "chuẩn đề chú" hiệu nghiệm và có sức linh hơn hết thẩy mọi chú khác. Ở nước Việt, tượng Quan Âm nhiều tay hơn bình thường (với số lượng là tám, mười hai, mười bốn, mười tám, hai mươi hai, hai mươi bốn, ba mươi hai, ba mươi sáu, bốn mươi hai hoặc bốn mươi tám tay lớn, có khi còn nhiều tay phụ nhỏ nữa...) đều được gọi là "Quan Âm Thiên Thủ Thiên Nhãn", không có nghĩa là nghìn mắt nghìn tay, bởi con số hữu hạn ấy, tưởng là nhiều, nó vẫn hạn chế quyền năng siêu việt của Người. Một tên khác của Quan Âm là "Phật mẫu chuẩn đề". Ở thế kỷ XVI, chúng ta đã gặp tượng Quan Âm đứng với tay kết ấn cam lồ (chùa Phổ Minh -Hà Nam

Ninh) và một dạng tương đối phổ biến là Quan Âm Nam Hải khá điển hình, cho nên có thể qua đó mà nhìn sang các dạng tượng cùng loại khác.

Trong lịch sử nước ta, Quan Âm ít nhất được nhắc tới từ thế kỷ XI hoặc có thể trước nữa, song hình thái thờ Quan Âm Nam Hải mới chỉ thấy có từ thế kỷ XVI. Tích truyện sớm nhất dẫn về Quan Âm Nam Hải gắn với lời kết của một vị tăng đời Nguyên. Tích này có thể đã lưu truyền ở Việt Nam vào thế kỷ XV, rồi được Việt hoá mạnh ở thế kỷ XVI. Quan Âm Nam Hải trong nhận thức của người Việt, vốn là Diệu Thiện (điều Thiện tốt đẹp nhiệm màu), con thứ ba của vua Diệu Trang (Çubhavyûha) [1], công chúa là một hiện thân của đức Quan Âm, bỏ sự sang quí vượt mọi ngăn trở để tu hành, nêu gương đức độ và khổ hạnh cho người đời. Diệu Thiện đã chứng quả tại chùa Hương Tích, nơi thắng cảnh nổi tiếng ở đất Việt (Hà Tây). Thực ra, tượng Quan Âm Nam Hải cũng là một dạng của Quan Âm Thiên Thủ Thiên Nhãn. Những pho có thể coi là điển hình như tượng chùa Đa Tốn (Gia Lâm, Hà Nội), tượng ở chùa Thượng Trưng (Vĩnh Lạc -Vĩnh Phú), tượng chùa Bối Khê (Thanh Oai -Hà Tây), rồi tượng chùa Động Ngọ (Thanh Hà, Hải Hưng)... Riêng pho ở chùa

(1) *Diệu Trang Vương* (Çubhavyûha) : Một vua của thời quá khứ, còn có tên Diệu Trang Nghiêm -sau trở thành Bồ Tát Hoa Đức, được Phật Thích Ca tán thán công đức tu trì ở hội Pháp Hoa.

Động Ngọ có khắc ghi niên đại chính xác vào đời Diên Thành thứ năm (1582). Pho tượng ở chùa Thượng Trưng, niên đại được nói tới ở tấm bia cùng thời, vào năm 1592... Với những niên đại này, chúng ta có thể yên tâm xác nhận về các pho cùng loại. Nhìn chung thì đa số tượng Quan Âm Nam Hải, tuy to nhỏ có khác nhau, nhưng thường theo một dạng, như có một nguyên tắc tạo tác chung. Đáng quan tâm ở đầu tượng là hệ thống "Thiên quan" mang hình thức gần như kiểu mũ "Tỳ Lư" (mũ pháp sư). Thiên quan nào cũng thường gồm có hai phần, phần ngoài là một vành bao chạy từ đỉnh tai nọ tới đỉnh tai kia qua mặt trước, phần trong nhô lên cao hơn là một "tấm che" chạy vượt từ thóp lên để che búi tóc cuộn ngược lên đỉnh. Cũng có tượng tấm che không có, thay vào đó là một vành thiên quan thứ hai song hành với vành ngoài (chùa Thượng Trưng). Điều nổi lên trong cách tạo tác ở Thiên Quan là tuy được làm như một mảnh gỗ cong, song không phải là gỗ khác ghép vào, mà thường cùng khối gỗ với đầu tượng. Đặc điểm thứ hai là trên Thiên Quan thường trang trí nụ sen hoặc hoa cúc, đặt cân xứng ở hai bên, trên nền vân xoắn các hoa này thường nổi khối như mang tư cách chạm tròn riêng rẽ rồi gắn vào, mặc dù chúng cũng cùng khối gỗ với đầu tượng. Đặc điểm thứ ba là trên Thiên Quan còn được sử dụng nhiều hạt tròn

nổi khối, trong cách sắp xếp có quy luật cân xứng với từng hạt lớn, hay chồng nhau theo hình tháp, đôi khi thay các hạt tròn bằng một số đầu tượng Phật nhỏ tương xứng... Nhìn chung cách trang trí như nêu trên đã biểu hiện một tài năng rất chắc tay, đường nét mạnh khúc triết, khó tìm thấy ở các thời khác. Có thể nghĩ được rằng sự phát triển của nền kinh tế, nhất là thương nghiệp, đã góp được phần nào vào sự tạo tác tượng Quan Âm để Thiên Quan của tượng có nhiều nét vượt ra ngoài sự uyển chuyển cố hữu của tư tưởng và nghệ thuật lấy nông nghiệp làm cơ sở.

Buổi khởi nguyên khi xuất hiện ở quê hương Ấn Độ, Quan Âm là một bồ tát nam giới, du nhập vào đất Việt của cư dân nông nghiệp lúa nước, luôn đề cao bà mẹ đất và các yếu tố âm, nên Quan Âm đã ứng hiện ra dưới bộ mặt nữ, hiền dịu. Đầu tượng hơi cúi xuống, chi tiết mặt tuân thủ theo cách thức của mặt Phật. Với Phật giáo, Tâm là gốc của mọi nghiệp quả. Chứng ngộ được chân tâm là thấy được nguồn gốc của vũ trụ và nhân sinh, song lại phảng phất vẻ tươi mát hồn nhiên của người thôn nữ đôn hậu, ít nhiều toát ra chất chân dung. Về tạo hình, phần nào mặt tượng Quan Âm gần với con người thực hơn tượng thời Lý và các thời sau, điều đó như nói lên sự gần gũi với cuộc đời và tính nhân bản

cao của tượng đương thời. Tuy nhiên trong mối tương quan về nội dung, đầu tượng vẫn giữ được truyền thống của tượng Phật thời Lý ở chỗ trí tuệ được biểu hiện qua phần sọ trên nở và hàm thon hơn. Thân tượng với vai nở, bụng rất thon tròn, đôi khi quá nhỏ một cách cường điệu, như phản ánh một quan niệm về vẻ đẹp của đương thời -kiểu lưng ong -Tuy vậy, đó vẫn là một hình thức ít nhiều còn theo phong cách Lý. Cũng như tượng Tam Thế, dáng ngồi của tượng ít ngả về đằng trước và thân dày hơn. Tất cả cách thức nêu trên đã khiến tượng Quan Âm thuộc thế kỷ XVI như có một phong cách riêng, khó trộn lẫn. Tuy tượng thường để trần, có pho với hai dạng tay, như tượng ở chùa Đa Tốn có 42 tay lớn và 652 tay nhỏ, các tay nhỏ được phân bố thành năm lớp mọc theo từng cặp cân xứng với hai bên sườn. Đây là pho Quan Âm Nam Hải sớm nhất hiện biết ở nước ta. Các tay với các ngón búp măng dài, bao giờ cũng được làm cân xứng. Ở các tay lớn, đôi trên cùng thường đỡ mặt trăng mặt trời hay cây tháp để nhằm đề cao Phật pháp. Các tay khác chưa thấy cầm nghi vật, nhưng thường được kết ấn, như :

- Liên hoa hợp chưởng ấn (chắp trước ngực).

- Tam muội ấn (hai bàn tay chồng nhau, ngửa mặt đặt trên lòng đùi).

- Gia Trì bổn tôn ấn (cong hai ngón nhẫn và giữa, ngón cái giữ lấy) rồi ấn Vô uý, ấn Cam Lồ, hay thế thuyết pháp, thế cứu độ... Tất cả những ấn này mặt nào đó đều như muốn nói tới ý nghĩa về khả năng và uy lực của Quan Âm trong việc cứu độ chúng sinh.

Ở mặt tạo hình, các tay lớn của tượng ít nhiều có nét mềm mại uyển chuyển của múa. Đồng thời các cánh tay cứ mở rộng dần theo kiểu hoa nở. Song ở buổi đầu đó, cũng chính các cánh tay này phần nào đã giới hạn góc nhìn tới tượng, khiến người xem chỉ có thể tiếp cận được vẻ đẹp chủ yếu ở phía chính diện.

Áo Quan Âm mặc, thường không bao kín như ở tượng Tam Thế, áo không tay, có nhiều nếp và đặc điểm nổi bật là nhiều khi đầu vạt áo được chạm bong kênh, buông lửng, thành một mũi nhọn vừa phải để tạo nên một nét riêng của tượng thời này.

Đài sen, trên có tượng Quan Âm ngồi, thường là một bộ phận tách rời khỏi tượng, kích thước cân xứng với độ mở của lòng đùi và mông. Đài sen có nhiều lớp cánh kế nhau, song điều đáng quan tâm là các cánh đều được làm múp phồng, phần mũi của từng cánh nhô hẳn ra, trong thế "chạm tròn", không mang hình thức chạm nổi như đài sen của các thời khác. Lòng các cánh sen chính, nhất là ở phía trước ít khi để trơn mà thường

được chạm hoa cúc, vân xoắn hay nhiều hạt tròn nổi trong một bố cục cân xứng.

Đội đài sen là một đầu quỷ hay đầu rồng. Dạng quỷ thường mô phỏng mặt người nhưng nhấn mạnh sự hung dữ bằng cách cố tình tạo các bộ phận gồ ghề. Quỷ chỉ có đầu và hai tay, được nhô lên từ mặt "biển" đầy sóng. Dù dưới dạng rồng hay quỷ, thì linh vật này vẫn mang tư cách là Diêm Vương, với tên là "Ô Ba Nan Đà Long Vương" hay "Nan Đà Long Vương" đại diện cho thế giới bên dưới, quy y Phật pháp (trong tư cách đội đài sen quy thuận Quan Âm).

Dưới quỷ là bệ gồm ba tầng, tầng giữa thót lại. Bệ này phần nhiều cũng giống bệ Tam Thế. Trang trí trên bệ theo cách chạm nổi các hình hoa cúc, hổ phù, hình cặp sừng cùng các u tròn trên nền lá sen hoặc cây "thiên mệnh (một thứ cây chuyên chở linh hồn hay sức sống, mang hình thức như cành san hô hay cành đại), rồi các hình rồng, lân... mang nghệ thuật phổ biến của đương thời. Đó là những bệ được chạm khá kỹ trong các bệ của người Việt.

Nhìn chung, tượng Quan Âm Nam Hải cũng như nhiều tượng Quan Âm khác của thế kỷ XVI, đã góp phần khẳng định về một nền kỹ thuật thời Mạc đậm tâm thức dân dã. Mặt khác, cùng với các loại hình nghệ

thuật khác, tượng Quan Âm đã nổi lên như gắn với sự phát triển của thương nghiệp đương thời, mà đa số tượng phát hiện được thường ở các chùa ven sông, như để cầu cho sự yên lành của thuyền bè.

c) *Về tượng Tứ Pháp* -Gốc của Tứ Pháp là các thần Vân, Vũ, Lôi, Điện (Mây, Mưa, Sấm, Chớp). Buổi khởi nguyên các thần này được thờ ở các ngôi đền dân dã và gắn nhiều với nghề nông của cư dân Việt. Khi đạo Phật vào nước ta, thì dần dần Tứ Pháp được Phật hoá, để các ngôi đền này hoá thân thành chùa. Tuy nhiên các ngôi chùa thờ Tứ pháp vẫn giữ bản sắc riêng, có nghĩa là, trung tâm của điện thờ vẫn chỉ một vị thần, ít khi có tượng Phật hoặc Bồ Tát nào khác. Tứ Pháp đã được người Việt coi là hiện tượng phân thân của đức Phật dưới dạng lực lượng tự nhiên, và như thế di tích Tứ Pháp bao giờ cũng gồm bốn ngôi chùa riêng biệt ở bốn thôn cạnh nhau trong mối liên minh làng chạ cổ truyền. Câu chuyện gắn Tứ Pháp với Phật giáo được dẫn từ tích Man Nương với nhà sư Khâu Đà La, hồi Bắc thuộc. Qua lịch sử, vào đời Đường, cuối Bắc thuộc, nhà sư Vô Ngôn Thông đã đến chùa Dâu, một trong bốn chùa của Tứ Pháp, để tu hành. Rồi vua Lý đã rước tượng Tứ Pháp đi đánh giặc và cầu đảo... Như vậy tượng Tứ Pháp được Phật hoá đã có ở nước ta từ khá sớm. Song tới nay chúng ta mới chỉ tìm được loại tượng này kể từ thời Mạc, trong

đó nổi lên là pho Pháp Lôi ở chùa Nhạc Miếu (nay tượng đã đưa về chùa Thái Lạc -huyện Mỹ Văn, Hải Hưng). Những chi tiết tạo hình như khuôn mặt, cơ thể, nhất là các ngón tay ngón chân và hoa văn trên "anh lạc" (phần trang điểm đeo trên cổ) đã cho phép chúng ta có thể tin được niên đại tạo tác của tượng vào thế kỷ XVI. Nhìn chung trên đại thể, tượng gần gũi với tượng Phật Tích (thời Lý). Tóc tượng màu đen, kết các cụm xoắn ốc nhỏ như các tượng Phật thông thường, toàn thân kể cả áo quần đều sơn màu cánh dán đậm, đó là màu chung cho mọi tượng dạng này ở các thời . Rõ ràng đó là màu của bầu trời mây đọng nước (quan niệm xưa của người Việt) chứa nguồn của cải vô tận gắn với hạnh phúc với sự sinh sôi nảy nở... Tượng có mặt nữ, với các chi tiết của mặt Phật. Và, nhìn nghiêng còn phảng phất bộ mặt của người Ấn. Cơ thể có dáng gần tượng Phật Tích hơn cả với vai nở, bụng thon vừa phải, thân cao, người mỏng... Tượng khoác nhẹ một mảnh vải (La bào) phủ trên hai đầu vai, ngực và bụng để trần, tay tròn lẳn, cổ tay đeo vòng, các ngón vuốt dài búp măng, là một cách phổ biến của các tượng Phật giáo của thế kỷ XVI. Tượng ngồi kiết già, mặc váy nhiều nếp. Các nếp này lại như nhắc tới đường nét quen thuộc của dòng nghệ thuật Gandhâra trong tượng thế kỷ XI. Lòng đùi khá rộng, cùng cách ngồi hơi nhổm lên, hình thức đó như có sự tương đồng với bức

chạm Bồ Tát ở tháp Mỹ Sơn của người Chăm (Quảng Nam -Đà Nẵng).

Tượng Tứ Pháp có thể coi là loại tượng đặc biệt, như của riêng người Việt, hầu hết các tượng này đạt giá trị cao về nghệ thuật và đậm tính nhân văn, dân tộc. Đồng thời đây cũng là loại tượng ít có sự biến đổi về hình thức qua các thời kỳ lịch sử. Tuy nhiên ở giai đoạn đầu của thời kỳ phát triển mới nên pho Pháp Lôi này không tránh khỏi một vài nhược điểm về tạo hình, như từ sơn căn (giữa hai mày) tới đỉnh mũi quá dài khiến bộ mặt tượng trở nên cứng, giảm bớt sự hồn hậu của bộ mặt Việt. Mặt khác bàn tay tượng xoè thẳng ra khiến sự mềm mại của các ngón, rồi bụng tượng đã phản ánh một nét lúng túng trong cách tạo tác, ít ăn nhập với đường nét của vai áo và váy. Song dù sao đó cũng là bước khởi đầu cần thiết để các tượng thời sau đạt được hiệu quả cao hơn trong kỹ thuật và nghệ thuật.

d) Về các tượng Thiên Thần và nhạc sĩ thiên thần. Đó là các tượng được gắn với kiến trúc (như ở chùa Cói -Vĩnh Phú ; chùa Hương Trai -Hà Nội). Các tượng này nhỏ, được gắn vào đầu đòn tay của đấu ba chạc (con sơn) ken giữa hệ thống xà đai của thượng điện chùa. Nhìn chung các tượng được làm đơn giản, chủ yếu chỉ thể hiện ở nửa trên. Tượng nam nữ thường phân biệt rõ ở mũ đội



Tượng Bồ tát
(Chùa Hoa Phát-
Quốc Oai-Hà Tây)
Gỗ TK XVII

và ít nhiều ở khuôn mặt cùng các vật trang trí kèm theo. Vào thời này các loại mũ khăn phổ biến trong xã hội đã xuất hiện nhiều trong tạo hình, như mũ "bì biện" (Biện Mão), Khăn Thanh Cát, Khăn Mỏ quạ, Khăn vành dây (?)... Đa số tượng nữ đều có hoa tai, và để biểu hiện sự sang quý của các con người vũ trụ này (thần linh) hoa tai thường lớn và dài, có khi chấm tới vai.

Mặt các nhân vật đều gần với đời thường, tự nhiên, có tính chất tượng trưng. Áo mặc đơn giản ít nếp. Các nhạc sĩ thiên thần thường cầm nhạc cụ (sáo, tiêu, đàn tứ, tì bà...) Đôi khi ở một vài tượng còn được lắp đôi dánh dang rộng không tỉa chi tiết như ở tượng cùng loại thời sau. Tuy vậy, các tượng Thiên Thần vẫn phản ánh được một tích của Phật thoại về đức Thích Ca xuất thế. (Thiên Thận nhã nhạc chào mừng). Mặt khác, sự hiện diện của các tượng này đã đánh dấu một bước ngoặt của tạo hình, đó là hiện tượng dân dã hoá những linh nhân, dưới dạng mộc mạc ít nhiều có nét dân gian, để đôi khi tạo được vẻ đẹp đột ngột, không bài bản và quy phạm như thiên thần trong các bức phù điêu của các thế kỷ XI-XIV.

Ngoài các tượng trên còn có thể kể tới nhiều tượng Thích Ca sơ sinh, tượng Ngọc Hoàng, tượng Hậu

chùa... song các tượng này còn quá hiếm chưa đủ điều kiện để rút ra được những nhận xét chung.

Tượng Phật giáo thời Mạc đã xuất hiện tương đối ồ ạt, phần nhiều mang tư cách phản ánh tư tưởng thời đại, đầy sức sống, tạo nên một sự bừng tỉnh đậm tính nhân văn, an ủi gần gũi với đời, để như qua đó lòng người được quyện với Phật tâm. Những pho tượng -những con người đích thực -trong sáng, hồn nhiên, nhân hậu, không nét đau thương khắc khoải, đó là sản phẩm của lòng sùng kính dân dã, theo lối tôn thờ "thế gian trụ trì Phật pháp".

3. Tượng Phật giáo ở thế kỷ XVII- Thời Lê trung hưng.

Có thể nói rằng vào thế kỷ XVII, cả đàng Ngoài và đàng Trong đều mở cửa cho Phật giáo Trung Hoa vào đất Việt. Thực tế đó đã góp phần làm cho hình thức cũng như số lượng tượng trên Phật đài tiếp tục biến đổi, tạo tiền đề cho một phong cách mới, làm phai dần phong cách cổ truyền mang gốc chung Đông Nam Á. Như thế, có nghĩa là sự ảnh hưởng của Trung Hoa ngày một rõ ràng hơn. Song, trên cơ bản ở nhiều bộ phận, tính chất Việt và phong cách Lý còn khá nổi, tượng Phật giáo vẫn đậm chất nhân bản, rất nhẹ tính áp chế. Cụ thể là vài chục năm đầu của thế kỷ XVII, tượng Phật

giáo nói chung còn giữ được hầu như đầy đủ kiểu thức thời Mạc. Song cũng ở nhiều pho đã nảy nở một phong cách mới, để thắng thế và ổn định dần vào giữa thế kỷ. Suy cho cùng, đặc điểm này đã phản ánh thực trạng xã hội đương thời. Rằng : sự kiện lật đổ nhà Lê sơ của họ Mạc là một điều tất yếu của lịch sử. Dưới triều đại Mạc có nhiều điểm tiến bộ, thúc đẩy xã hội phát triển. Nhưng, nhà Mạc đã không phá bỏ được cơ cấu xã hội, phần nào nắm tầng lớp nông dân còn chưa chặt, đã xúc phạm tới tình cảm dân tộc (đầu hàng Minh), sĩ phu Nho giáo ít ủng hộ... nên cuối cùng nhà Mạc vẫn thất bại. Nhà Lê trung hưng (mà thực chất quyền hành trong tay họ Trịnh) giành được chính quyền đã kéo lùi bước đi của xã hội Việt, tạo sự khủng hoảng từ thượng tầng tới hạ tầng. Vai trò của nho sĩ vẫn được đề cao trong lúc Nho giáo đã quá lỗi thời, khiến nhiều trí thức và cả kẻ có quyền phải tìm tới trước Phật đài, bên cạnh đó cùng với sự tôn sùng đức Phật và Bồ Tát của quần chúng, khiến tượng Phật giáo thời này có những bước đi riêng. Các tượng đó đã phản ánh tính chất an ủi cùng nhiều yếu tố suy lạc của đạo Phật để góp phần đáp ứng sự tiêu cực xã hội và ít nhiều các điều đó đã đẩy Phật điện xa dần cuộc sống tự nhiên ở trần thế. Như vậy, bên cạnh các tượng đã có như Quan Thế Âm bồ tát mang tư cách cứu khổ cứu nạn theo yêu cầu của đời thường và bộ Tam

Thế Phật, thì tới nay tượng A Di Đà Phật được quan tâm hơn, rồi bộ tượng Di Đà tam tôn (A Di Đà, Quan Âm và Đại Thế chí) đại diện của thế giới cực lạc được xuất hiện khá nhiều để phù hợp với các "kiếp đời đời qua" mà khi tại thế đã có nhiều quả phúc. Chúng ta đã gặp ngay ở đầu thế kỷ XVII hình tượng nhân cách của A Di Đà Phật dưới nhiều dạng khác nhau, như Di Đà Tam Tôn toạ thiền ở chùa Thầy, Di Đà Tam Tôn (có hai Bồ Tát đứng) ở chùa Bắc Lãm, Di Đà Phát quang đứng tay kết ấn cam lồ và thuyết pháp ở chùa Phúc Khánh (cùng ở Hà Tây). Rồi sau đó là nhiều tượng khác nữa. Để hiểu cụ thể hơn về tượng hình nhân cách Phật giáo của thời này, chúng ta đi vào một số tượng tiêu biểu :

+ *Bộ tượng Di Đà Tam Tôn ở chùa Thầy* : Đây là bộ tượng Di Đà có niên đại sớm nhất hiện biết được của nước ta (đầu thế kỷ XVII). Bộ tượng được đặt ở chỗ sâu và cao nhất của toà điện thờ thành Từ Đạo Hạnh. A Di Đà là pho tượng chính được ngồi ở giữa, to hơn hẳn hai trợ thủ. So với tượng cùng loại ở chùa Bắc Lãm (Thanh Oai -Hà Tây) là bộ tượng được làm sau chút ít, thì bộ tượng chùa Thầy có nhiều đặc điểm riêng, mà qua đó như thấy cả yếu tố phi Phật, nhất là ở trang trí trên áo tượng và bệ tượng.

+ *Tượng A Di Đà* -trong thế ngồi kiết già (Yoga) cao 1,75m, riêng đầu cao 0,60m, như vậy tỷ lệ của tượng so với đầu mới chỉ xấp xỉ ba lần. Tỷ lệ này cho thấy tượng khá lùn và đầu to. Tuy nhiên, cũng như nhiều tượng Phật về sau, người Việt rất ít khi thể hiện tượng không kèm theo phần phụ là đài sen hoặc bệ ngồi. Phần phụ đã như làm mất đi cái dáng lùn có tính chất muôn thuở đó. Hơn nữa pho tượng này lại được đặt trên một đài sen và đế cao tới 0,90m, rồi toàn bộ lại được đưa lên trên một bệ xây lớn trong một không gian hẹp của kiến trúc, khiến con mắt của chúng sinh khi chiêm ngưỡng đều phải ngước lên. Và như thế cộng với lòng sùng kính vốn có từ trong tâm mà hình thức pho tượng trở nên thuận mắt.

Đầu tượng không có nhục kháo (phần nổi khối tròn) mà chỉ nhọn nhẹ dần lên đỉnh, như thế quý tướng để biểu hiện cho trí thông minh của đức Phật chỉ được diễn ra ở chiếc sọ lớn mà thôi. Mặt tượng bầu bĩnh với má dưới nở hơn so với các tượng Phật giáo thời Mạc, tai đã đeo hoa kiểu đài sen, một hiện tượng chưa gặp ở tượng Phật thời trước. Tượng mặc áo Tăng già Lê (cà sa) với cả Thiên y và Thanh y. Ngực tượng nở để hở, với hai vú chảy xệ hẳn xuống gần như ngực phụ nữ, đỡ trên đó là bộ anh lạc với hoa và hạt. Tới giai đoạn này đã khẳng định hiện tượng nhiều nếp áo chảy theo thế ngồi

phía trước, do vậy mà tỷ lệ tượng (theo kiểu "toạ tứ") ít được đặt ra một cách triệt để.

+ Về tượng Đại Thế Chí Bồ Tát chùa Thầy

Mang một hình thức gần với tượng Quan Âm thời Mạc, song nếu như những gì còn thai nghén ở thế kỷ XVI, thì nay được làm một cách tự tin chắc tay hơn. Hình thức trang trí trên đầu tượng đã được "thao diễn" ra dưới ba vành "thiên quan" to nhỏ song hàng đứng phía trước búi tóc, lớp thì theo hình thức chạm nổi vân làm nền cho các hoa nổi khối, lớp chạm thủng với lá lửa và các hạt...

Tượng mặc áo cà sa, nhưng nếp áo được nhấn mạnh hơn, nét chảy dứt khoát, cao thấp rõ ràng để phân định lớp trong lớp ngoài, ít nhiều đã phức tạp. Điều đáng quan tâm ở tượng là hệ thống hạt nổi, bao gồm những hạt tròn và bầu dục to nhỏ khác nhau, kết hợp với hoa cúc mãn khai, kết thành năm hàng dọc và ba hàng ngang bao quanh thân tượng. Chưa có một pho tượng nào ở trước và sau tượng này được làm nhiều hạt như vậy. Đó là loại hàng hạt kỳ ảo, được chạm nổi theo một quy luật như bắt nguồn từ ý nghĩa của Mật tông (còn gọi bí mật giáo, một Phật phái tin vào linh phù, chân ngôn và pháp ấn...) nhằm tạo sự linh thiêng. Tuy vậy, cách thể hiện này không tỏ ra chằng chịt mang tính

chất "giam hãm" pho tượng mà ít nhiều lại tạo sự vui mắt. Các hạt được tạo không rối, không buồn tẻ, bởi quy luật tuy có vẻ đều, song các đoạn hạt luôn luôn thay đổi với các hoa kết hình khác nhau như chỗ dừng của mắt.

Nhìn chung pho tượng Đại Thế chí này cùng tượng Quan Âm (với cách tạo tác tương tự) ở chùa Thầy đã như báo hiệu sự thắng thế của một phong cách tượng mới vào giữa thế kỷ.

4. Tượng Phật giáo giữa thế kỷ XVII

Không thể nói rằng những tượng Quan Âm ở đầu và giữa thế kỷ XVII đã hoàn toàn biến đổi theo một phong cách mới. Trên thực tế, rõ ràng nhiều ít trên từng pho vẫn mang nét kế thừa gần gũi của tượng thời Mạc. Chúng ta vẫn tìm được nhiều bộ Tam Thế trên đại thể ít biến đổi những pho Bồ Tát, nhất là Quan Âm, gần gũi với đời và thường được đặt gần với chúng sinh là vẫn không xa cách bao nhiêu với tượng thế kỷ XVI. Pho Quan Âm Thiên Thủ Thiên Nhãn ở chùa Phúc Nương (Yên Viên -Hà Nội) vẫn còn giữ đầy đủ nhiều chi tiết của tượng chùa Đa Tốn, chỉ một vài chi tiết khác là không có các cánh tay nhỏ và gấu áo không buông lửng mà chảy dài ốp sát thân... Pho tượng Quan Âm ở chùa Bắc Lãm được làm đứng lên, chỉ có thiên quan đôi chút

thay đổi trong hình thức ốp sát đầu, nếp áo nhiều hơn chút ít... còn tất cả hầu như chưa có biến đổi nhiều. Vẫn khuôn mặt trái soan chưa nở má dưới, với các nét đẹp hội hoạ, tha thướt, uyển chuyển gần gũi với bộ mặt có chất chân dung. Các nếp áo tuy nhiều hơn nhưng chưa đậm hẳn, tạo tác còn "nhút nhát, chập chờn" chưa ổn định hẳn.

Tới giữa thế kỷ, cùng sự phát triển của Phật giáo, đã tạo được một hệ thống tượng khá đầy đủ, mà có thể coi là điển hình với tượng chùa Hoa Phát và nhất là tượng chùa Bút Tháp.

+ *Tượng chùa Hoa Phát* (Sài Sơn -Quốc Oai -Hà Tây) có tới sáu pho được làm vào giữa thế kỷ XVII bao gồm các tượng Di Đà, Bồ Tát Thế Chí, Quán Âm, Văn Thù, Phổ Hiền và một pho Quan Âm Nam Hải trong thế đứng, đó là pho Quan Âm Thiên Thủ Thiên Nhãn đứng có thể coi như duy nhất hiện nay biết được. Nhìn chung các tượng này trên đại thể có nhiều nét kế thừa từ tượng thời Mạc, song đi vào chi tiết thì đã có nhiều thay đổi. Thông thường cũng như các tượng đầu thế kỷ, tỷ lệ tượng đứng so với đầu thường gấp năm lần, tượng ngồi thường chỉ bằng ba đầu mà thôi. Nét nổi khối ở thành mũ ít nhô ra hơn của thời

Mạc, các hoa cỏ trang trí trở về với sự tượng trưng trong tư thế nghiêm chỉnh, giảm đi sự cởi mở gần gũi. Nếp áo của tượng rõ ràng đã biểu hiện sự chắc tay hơn với các nét hằn sâu rành mạch, tuy chưa quá nhiều. Các gấu áo đôi khi đã lật đi lật lại tạo nhiều lớp theo kiểu xếp chồng lên nhau, cân xứng một cách phức tạp. Có khi cánh tay áo chảy mạnh từ trên xuống như một lưỡi nhọn bong kênh, chiếm tới hai phần ba thân (Quan Âm đứng chùa Hoa Phát), đó là cách thức khó gặp được ở thời trước... Nhìn chung đường nét bao phủ trên tượng chặt chẽ đến lạnh lùng, mang một vẻ đẹp áp đặt, như không muốn quan tâm tới thứ tình cảm liên tưởng tản mạn vốn có của tư duy nông nghiệp. Cũng ở chùa Hoa Phát hiện tượng thao diễn kỹ thuật còn được nâng lên cao hơn ở pho Quan Âm nhiều tay, các dải áo hằn sâu chảy xuôi xuống thường bị phá vỡ nét tẻ lạnh bởi thắt lưng, gấu áo trong, gấu áo ngoài, rồi gấu váy là một tập hợp của nhiều đường lượn đầy suy nghĩ, đầy kinh nghiệm. Người ta cũng tạo trên thân Quan Âm "dải lụa" dưới dạng bong kênh chảy dài qua cánh tay từ trên ngực xuống tận bệ sen. Chỉ một chút lượn cong sang hai bên đã tạo nên nét

bay mềm mại góp phần phá đi sự cứng nhắc của các nếp áo chảy xuôi... Hiện tượng dải lụa chạm bong kênh này có thể coi như sớm nhất trong các tượng Việt, ít nhiều nó như chịu ảnh hưởng từ phương Bắc.

Đi vào cơ thể da thịt của tượng, nét biến đổi được hẳn rõ trên khuôn mặt, người ta đã dung hội nhiều quý tướng, theo quan niệm phương Đông vào bên cạnh các quy định (có tính chất Phật triết) về tượng. Chỉ một chút đơn giản tạo cho mắt tượng có đuôi theo kiểu mắt phượng đã không làm giảm đi tính chất soi rọi nội tâm của đạo Phật mà tăng cho tượng vẻ sang quý, má tượng đầy hơn mang vẻ quyền uy, môi thu lại và dày lên cùng với chiếc cằm nổi khối căng mọng kiêu kỳ, đẹp một cách no đủ, đầy dặn rành rọt. Đó là những biểu hiện đặc biệt của tài năng. Một chi tiết khác, của giai đoạn này, rõ ràng đã chịu ảnh hưởng về quan niệm luyện khí của phương Đông khiến cho phần bụng quanh huyệt đan điền được nở hơn... Mặt khác, cánh tay tượng trong nhiều pho lại có vẻ cứng hơn, dáng uyển chuyển không được quan tâm như tượng hồi đầu thế kỷ về trước, động tác rành mạnh và phần nào cả cách kết ấn có mở rộng với nhiều ý nghĩa hơn. Nếu như các cánh tay ở tượng chùa Đa Tốn (thời Mạc -ở Gia Lâm -Hà Nội) mở rộng dần trong thế đưa ra phía trước, phần nào đã thu hẹp

góc nhìn tới tượng chính, thì tới nay các cánh tay đã tỏ ra chỉ là phần phụ trợ, có phần hơi đơn giản với độ mở rộng hơn nên làm nổi phần thân tượng, đó là sự thay đổi của quan niệm. Sự đề cao thân tượng còn được chú ý trong cách làm nhỏ đi phần rồng đội toà sen. Phần này chỉ còn là một tầng "mỏng" với rồng mặt quỷ uốn lượn trong sóng nước, nó như một xác nhận về tính chất "nam hải" của vị Quan Âm...

+*Tượng chùa Bút Tháp* (xã Đình Tổ -huyện Thuận Thành -Hà Bắc). Phật điện của chùa Bút Tháp đã tương đối đông với các pho tượng mang tính chất điển hình của thế kỷ XVII như bộ Tam Thế, tượng Văn Thù, Phổ Hiền, Tuyết Sơn, Quan Âm Thiên Thủ Thiên Nhãn.

a) *Tượng Tam Thế* -cả ba pho đều ngồi trong thế kiết già, được tạc to hơn người thực, trong thế khá cân đối (từ chỏm đầu tới mặt ngồi 1,75m -cả đài sen và bệ 2,70m. Được đặt ở vị trí cao và sâu nhất tại gian giữa của toà thượng điện, pho giữa trong thế ấn Tam Muội (Samâdhi) với hai tay chồng ngửa đặt trên lòng đùi, pho bên trái trong thế thuyết pháp, pho bên phải với hai tay duỗi tự nhiên đặt trên gối. Sau từng tượng là vành hào quang, đó là một hình thức chưa gặp ở các thời trước. Nhìn chung bộ Tam Thế này, tuy không có gì khác biệt

hẳn Tam Thế thời Mạc, vẫn cái dáng chung của tượng Phật, áo cà sa hở ngực...song ở đây cái khác biệt, cái mới được đặt vào một vài chi tiết và các bộ phận phù trợ. Bộ mặt tượng nhân hậu đăm chiêu nhưng cũng như tượng ở đầu thế kỷ đã tròn trĩnh hơn để phản ánh một quan niệm mới. Thân hình tượng phần nào đẫy đà với bụng nở dần...

Đài sen tượng ngồi được làm khá kỹ, nhiều lớp ở trong lòng đã xuất hiện kiểu đao mác. Bệ tượng dưới đài sen có bố cục như bệ của Quan Âm thời Mạc, song ở bốn góc phần trên thót của bệ đặt bốn tượng quỷ ngộ nghĩnh. Quỷ mang dáng người, mặt dữ tợn, ria dài, vú xệ, bụng nở tròn, mặc khố, ngồi xổm, hai chân dạng sang hai bên để lấy thế, người hơi nghiêng cùng hai tay và vai gánh đỡ toà sen. Hình tượng bốn quỷ này cũng thể hiện sự quy y Phật pháp của thế giới bên dưới nhiều ác tà.

Sau lưng cả ba tượng được chạm một vành "hào quang" mang hình thức như nửa cái thuyền dựng đứng (hình tượng "hào quang" này cũng có ở tượng chùa Đông Dương -Tứ Kỳ, Hải Hưng). Đây là hình thức rất hiếm trong mỹ thuật cổ của người Việt. Mũi "hào quang" phía trên đầu tượng, chạm một con chim có hai đầu người đang trong thế bay xuống. Con chim này đã tránh cho vành hào quang nét "vô duyên" của tạo hình,

mà gợi mở cho người xem trí tò mò vào Phật pháp. Trong trường hợp này, cũng như ở tượng Quan Âm Thiên Thủ Thiên Nhãn, chim tượng trưng cho Phật pháp vĩnh cửu, nên vị trí của nó được đặt cao hơn đầu Phật. Chim có tên là Mạng Mạng (Jivajiva), Cọng Mạng, Sanh Sanh, thường ở vùng Hy Mã Lạp Sơn. Vào với thế giới Phật, ngày đêm chim thường dùng giọng nói thánh thót hoà dịu mà giảng về Ngũ Căn, Ngũ Lực, Thất bồ đề phận, Bát Chánh Đạo... Ở pho tượng bên, hình tượng chim được tạc một đôi Ca-lăng-tần-già (Karavinka). Đây cũng là giống chim thiêng, biết giảng đạo lý nhà Phật, chúng bao giờ cũng có đôi, chẳng lìa nhau, như các vấn đề của Phật pháp cũng chẳng lìa nhau.

Nhìn chung bộ tượng Tam Thế ở chùa Bút Tháp là một trong không nhiều bộ tượng đẹp nhất của thời kỳ này. Các tượng được chạm rất kỹ, được quan tâm tới từng chi tiết. Người nghệ sĩ đã chú ý tới một vẻ đẹp theo quan niệm đương thời trong hình thức phúc hậu, thanh thoát... Bên cạnh đó, giá trị về những ý niệm cầu mong phồn thực vốn có trong tâm người Việt vẫn được thể hiện rõ nét qua các mẫu hình của biểu tượng về âm dương lưỡng hợp, về các lực lượng tự nhiên.

b) *Về các tượng Bồ Tát*. Có thể cho rằng tượng Bồ Tát Văn Thù cưỡi sư tử xanh và Phổ Hiền cưỡi voi trắng ở chùa Bút Tháp là hình tượng sớm nhất của hai Bồ Tát

này trên Phật điện Việt Nam. Tuy nhiên hiện diện của hai tượng đó chỉ được coi như một dấu ấn xác nhận sự ra đời, hoàn toàn không phải là những điển hình nghệ thuật, mà đỉnh cao của chùa Bút Tháp hay của cả thời kỳ này là pho Quan Âm Nam Hải. Thông thường tượng này gọi là Thiên Thủ Thiên Nhãn, một điển hình của nghệ thuật tạc tượng Việt Nam. Thế kỳ XVI, chúng ta đã tìm được pho Quan Âm nhiều tay tại chùa Đa Tốn, pho này khá đẹp với khuôn mặt thanh thoát, thuần hậu, thân hình thon nhỏ... Song đó là pho khởi đầu của dạng tượng này, nên không tránh khỏi những nhược điểm kỹ thuật, chỉ tới Bút Tháp mới có thể gọi là hoàn chỉnh(1). Tượng ngồi bán kiết già theo lối hàng ma (lộ bàn chân phải), còn mang nhiều nét kế thừa từ thời Mạc, nhưng có tới mười một bộ mặt to nhỏ chia làm bốn tầng. Tầng chính, lớn nhất với một mặt chính diện, sau mang tai có hai mặt phụ, ba mặt này tương tự nhau, đội chung một "Thiên Quan", đó là vành mũ dựng đứng, trên thành mũ chạm tượng Phật toả hào quang cùng hoa mây cách điệu. Điểm đáng chú ý là phần trang trí này đã ít nổi khối hơn so với tượng cùng loại thời trước (2). Phía trên thiên quan có tám mặt nhỏ chia làm ba lớp. Lớp trên cùng có hai mặt, cùng đội một đài sen làm nơi

(1). Đỉnh vành tay xuống đất 3,70m, đường kính vành tay 2,24m. Đỉnh đầu tượng xuống đất 3,36m, riêng tượng ngồi cao 2 mét. Đài sen cao 0,35m ; bệ cao 1,01m.

(2). Vào thế kỷ XIX đầu XX, người ta thêm vào mũ tượng vài bông cúc mãn khai và hoa sen, khiến mũ tượng trở nên rườm rà.

ngồi của tượng Phật A Di Đà nhỏ. Phật thoại còn truyền lại, sở dĩ Quan Âm có nhiều mặt cũng do "từ tâm" muốn cứu vớt chúng sinh khỏi kiếp đời ô trọc, nhưng chúng sinh vẫn cứ si mê lầm lạc trong dục vọng mà đoạ vào vòng tội lỗi, bị chịu mãi trong cảnh luân hồi khổ não. Quan Âm ngày đêm suy nghĩ để tìm phương cứu giúp, đến nỗi đầu bị vỡ ra làm nhiều mảnh. Tấm đại "Từ, Bi, Hỉ, Xả" của người đã được A Di Đà cảm thông nên đã dùng pháp lực vô biên mà biến mỗi mảnh vỡ đó thành một bộ mặt. Từ đó Quan Âm có nhiều mặt, như thế Người càng nâng cao pháp lực để thực hiện ý nguyện từ tâm. (Một pho tượng Quan Âm rất đẹp cũng của thế kỷ XVII, ở chùa Kiêu Kỵ -Gia Lâm, hiện có năm bộ mặt). Ở chùa Bút Tháp, các mặt của tượng đều theo một phong cách : khuôn mặt nữ nhân hậu, bầu bĩnh (có tính chất sang quý hơn so với tượng Đa Tốn), hiền dịu, đầy suy tư. Các mặt trên không có "thiên quan" mà để tóc trần cuốn búi lên đỉnh. Tượng có bốn mươi hai tay lớn, trong đó có hai đôi chính, đôi thứ nhất chắp trước ngực, mang hình thức búp sen trong thế ấn "Liên hoa" để biểu hiện cho Lý và Trí cùng một thể một cội nguồn... Đôi tay thứ hai đặt trên lòng đùi theo ấn Samâdhi (Thiền Định). Ba mươi tám tay khác đặt trong tư thế cao thấp khác nhau, được chắp vào ở hai cạnh sườn phía sau. Các bàn tay đều trong thế ấn quyết, chưa cầm nghi vật. Độ mở của các cánh tay vừa đủ, để đề cao mà không che khuất pho



Qủy Ba đầu
(Chùa Đại Mỗ, Hoài Đức-
Hà Tây)
TK XIX

tượng, cánh tay tròn lẳn với các ngón thon búp măng nhỏ dài vẫn giữ được nét mềm mại uyển chuyển. Có thể nghĩ rằng các thế tay đều trong động tác múa sinh động (trong cách chọn từng cặp không cần đối xứng). Ở đây chỉ bằng đôi chút phân biệt nhỏ mà các tay đã không cứng không đơn điệu trong tính chất đăng đối giả. Cũng như nhiều tượng đương thời, các chi tiết phân biệt với tượng thời trước đã được tuân thủ trong hình thức nếp áo được thể hiện hằn rõ một cách vững tay, vạt áo ít bong kênh và bung nở hơn...

Nhìn chung so với pho tượng cùng loại của Trung Hoa (pho tượng Quan Âm Thiên thủ đời Minh ở Sơn Tây -đứng) thì tượng của người Việt hiền hậu khiêm tốn như đi lên từ con người bình thường nhiều sự cảm thông cứu độ, còn tượng Trung Hoa như từ thần xuống, mang tính chất áp đặt, dáng điệu đầy vẻ ban phúc.

Tượng Bút Tháp là một đối tượng để kẻ hành hương và các nhà nghệ thuật trực tiếp đối thoại. Tượng thoáng tính hoành tráng bởi qua đó người ta như thấy nhiều sự sống động vượt ra ngoài cơ thể. Đứng về mặt tạo tác, ở Trung Hoa đưa vào đầu tượng nhiều chi tiết trang trí quá lớn và rườm rà để đề cao sự sang quý của một bộ mặt kiêu kỳ, thì ở Bút Tháp bộ mặt này mang

tính đời, hiện rõ từ tâm. Các chi tiết khác được giải quyết khá thông minh, như cho con mắt vào trong lòng các bàn tay nhỏ có các ngón trong thế ấn Cam Lồ. Các cánh tay này dài ngắn theo độ mở dần của các vòng tay, lấy đầu làm trung tâm, khiến chúng như còn mang thêm một chức năng kết hợp -vành hào quang. So với của Trung Hoa, các cánh tay Việt vừa đủ độ dài không tạo nên sự mảnh mai khô cứng, chúng mang chất sống gần gũi, ấm cúng, vành "hào quang" này lại được con chim hai đầu Ca Lăng Tần Già phá vỡ sự đơn điệu của đường biên tròn. Trong khi đó các cánh tay nhỏ Trung Hoa được kéo dài ra như sự toả sáng của tượng với bảy lớp tay mở rộng dần tạo nên sự nặng nề, nhằm mục đích phục vụ cho ý đồ định sẵn.

Mặt khác, đài sen của tượng Bút Tháp cũng được làm rất hợp lý nó trở nên thanh thoát nhẹ nhõm khi không bị "ấn" sát xuống bục như ở nhiều tượng khác, do có con rồng đội ở giữa (mặc dầu con rồng này là một nguyên tắc phải có của tượng Quan Âm Nam Hải).

Suy cho cùng tượng Thiên Thủ Thiên Nhãn chùa Bút Tháp là một tự hào của điêu khắc tượng Việt, nó mang nhiều nét sáng tạo mà vẫn phản ánh được tinh thần nhân ái của đạo Phật và của tâm hồn Việt Nam.

Bên cạnh những tượng chính của Phật điện, ở chùa Bút Tháp còn nhiều tượng khác rất đáng quan tâm và ít nhiều cũng mang tư cách khởi đầu như tượng hậu phật, tượng Tổ chùa. Tượng hậu Phật ít nhất đã gặp được ở nghệ thuật của người Việt từ thế kỷ XVI, như tượng Mạc Đăng Dung và tượng công chúa ở chùa Trà Phương (Kiến An -Hải Phòng) rồi phù điêu đá tạc bà hậu ở chùa Bối Khê (Thanh Oai -Hà Tây). Số lượng chưa nhiều, nhưng sự hiện diện của loại hình này có tính chất khởi đầu để nở rộ vào thế kỷ XVII, mà bắt đầu từ những tượng hoàng hậu, công chúa ở chùa Bút Tháp, chùa Mật (Thanh Hoá)... Rồi sau đó là hàng loạt tượng ở các nơi khác như chùa Thầy (Hà Tây), chùa Lý Quốc Sư, chùa Nành (cũng thuộc Hà Nội), Bà Sao Bà Nến (Hải Hưng)... Tượng Hoàng Hậu, công chúa được nổi lên trên đại thể là nét đáng quý, đầu tượng thường đội một mũ theo lối của Quan Âm, với nhiều chi tiết nổi khối phức tạp, tượng mặc những áo trong hoàng cung, với nhiều hình trang trí cầu kỳ. Như tượng công chúa Ngọc Duyên ở chùa Bút Tháp, trong một cách ngồi quy phạm tương tự các tượng hoàng hậu khác, đã được thể hiện diềm áo vòng qua gáy rồi thành hai dải lớn chảy ra phía trước, lòng diềm chạm nổi hoa dây khá thực điểm xuyết đều từng con chim dưới dạng khác nhau. Hình thức này như ở diềm bia đá có niên đại vào



CHUÔNG CHÙA MUI

Thường tín - Hà tây, đồng - làm năm 1619

giữa thế kỷ XVII, đã tạo cho tượng bớt tính chất nghiêm trang, mặt nào cũng trở nên tươi mát. Ở tượng Hoàng hậu thường có yếm và anh lạc che gần kín ngực và một phần bụng. Kết hợp với bộ mặt nhiều chất chân dung, kiêu kỳ có cá tính... các tượng đã nêu lên được vẻ đẹp phúc hậu vương giả. Các đường nét ở tượng phức tạp, chi tiết hơn ở tượng Phật, như nhấn mạnh cái giàu sang của người hoàng tộc, để có một vẻ đẹp khác. Và do không phải là tượng Phật nên tinh thần của đời thường vẫn chi phối mà nhẹ nét siêu thực. Sự phối hợp màu đỏ, vàng kim loại, đen, hồng, trắng trên tượng khá nhuyễn, không bị loè loẹt. Ngược với tượng của Hoàng Hậu công chúa, tượng hậu khác hầu như hoàn toàn mang những nét chung của đời thường, đậm chất chân dung, với nhiều bộ mặt khác nhau. Tuy nhiên hầu như đều mang nét từ bi, ít nhiều gần gũi với bộ mặt Phật, đôi khi cũng nhấn mạnh một vài quí tướng, như sống mũi thẳng, mặt trái soan phúc hậu, tượng nam có hàm nở để biểu hiện sự sang quý. Các tượng thường đội khăn Thanh Cát chùm đầu rồi phủ xuống vai, áo đơn giản gần như áo cà sa để hở ngực lộ rõ áo trong, hoặc áo chéo vạt trước... Ở những người có chức tước hoặc giầu có, trên áo đôi khi điểm xuyết bông cúc mãn khai kép. Những người có nghiệp tu và nhiều công quả đôi khi còn được tạc ngồi trên đài sen.

Những pho tượng trong chùa của thế kỷ XVII đã phát triển với nhiều loại hơn so với thế kỷ XVI và đã hình thành ít nhất hai dạng khác nhau. Một là ở các chùa lớn có sự bảo trợ của tầng lớp trên thì hình thức thường nghiêm chỉnh, được chạm khá chi tiết. Hai là tượng ít nhiều mang ý thức dân dã như Tam Thế Quan Âm, tượng hậu phật, Tứ Pháp... thì đã kế thừa gần gũi từ tượng thời trước, nét khái quát cao, với nghệ thuật khoáng đạt.

Suy cho cùng tượng ở Phật điện trong thế kỷ XVII đã biểu hiện bước phát triển mạnh mẽ về nghệ thuật điêu khắc Việt. Sự phát triển đó phải được kể tới số lượng loại hình và số lượng tượng đã phát hiện được.

5. Tượng Phật giáo thế kỷ XVIII

Thế kỷ XVIII không để lại cho chúng ta nhiều tượng nổi tiếng như ở thế kỷ XVII. Hình thức tạo tượng theo phong cách cũ bị thay thế dần. Chúng ta ít tìm thấy ngôi chùa và đền được dựng mới dưới sự đóng góp của nhân dân làng xã. Những pho tượng mang tính chất truyền thống hiếm đi. Cho tới nay, ngoài một hai pho tượng thuộc hệ thống tứ pháp được làm theo kiểu vai nở, mặt trái soan, vai rộng, bụng thon, thì hầu như các tượng khác đều theo kiểu giữa thế kỷ XVII, hồi xuất hiện những ngôi chùa lớn dưới sự bảo trợ của quý tộc

nhà Trịnh. Tượng đã mang hình thức bụng to, quần áo nhiều lớp, mặt có tính chất tượng trưng.

Điểm lại đôi nét về bối cảnh lịch sử vào đời Trịnh Cương và Trịnh Giang, tầng lớp thống trị đã cách biệt hẳn dân chúng, hệ tư tưởng xã hội khủng hoảng tới mức chưa từng thấy trong lịch sử. Dân chúng đã bị lâm vào tình trạng đói khổ, nhưng triều đình vẫn ra sức xây dựng cung điện, phủ đệ phục vụ cho cuộc sống sa đoạ. Chúa Trịnh Giang đã ra lệnh cấm dân dùng gỗ đá dài quá ba thước để làm tượng. Sự cấm đoán này không hẳn đã được tuân thủ. Song kinh tế tập thể của làng xã cũng không cho phép người dân tạo được những tác phẩm nghệ thuật của mình. Ngược lại khá nhiều tượng của đương thời lại được hình thành dưới sự bảo trợ của triều đình và nhà giàu.

Trong đó, các tượng chùa, tượng đền, tượng mồ là các loại đáng quan tâm hơn cả. Thực ra tượng chùa thời này không nhiều, lác đác đây đó vẫn thấy nhiều loại được xen vào Phật điện, như tượng Tam Thế và tượng A Di Đà ở chùa Tây Phương (Hà Tây), chùa Thanh Nhàn (Hà Nội), tượng Tuyết Sơn (Thích Ca) với bộ mặt đau khổ và thân hình gày guộc ở chùa Nành (Gia Lâm -Hà Nội), chùa Nễ Châu (thị xã Hưng Yên), chùa Mía (Hà Tây), chùa Keo (Thái Bình), tượng Kim

Cương (chùa Mía), tượng Quan Âm chùa Nga Mi (Hai Bà -Hà Nội) rồi các tượng hậu Phật. Đặc biệt giai đoạn này xuất hiện tượng Di Lặc và nhiều tượng Quan Âm Tống Tử. Suy cho cùng, về hình thức, các loại tượng như kể trên vẫn giữ được nhiều nét kế thừa từ loại tượng ở giữa thế kỷ XVII. Thế giới Phật giáo khác với thế giới của các ngôi đền, mộ... nên tượng Phật và Bồ Tát dù ở trường hợp nào trong thế kỷ XVIII vẫn giữ được nét đoan trang, nghiêm chỉnh, êm ả, gần gũi với đời. Nhưng, cũng so ngay với tượng thế kỷ XVII, tượng thời này phần nào đã được đơn giản đi trong một số chi tiết trang trí, chủ yếu chỉ được chạm nổi hoặc chìm vừa phải, ngay cả thành mũ cũng không có các hoa hay tượng Phật nhỏ nổi khối lên nữa. Nhiều khi mũ cũng bỏ mà thay bằng một vành khăn trơn bó quanh đầu, tóc cuộn ngược lên đỉnh rồi buộc đơn sơ bằng dải lụa (chùa Thanh Nhàn -Hà Nội), hoặc tết lại thành vòng tròn Thái Cực chia rõ hai phần Âm Dương xoắn lấy nhau (chùa Thiền Quang, quận Hai Bà -Hà Nội). Mặt tượng ở nhiều pho được làm nở má hơn, mang tính tượng trưng và mất đi tính chân dung. Anh Lạc đeo ở cổ mất dần, bụng có phần to ra, áo tuy vẫn nhiều nếp nhưng thiếu mềm mại, các ngón tay, chân kém chau chuốt hơn. Bệ tượng với cánh sen ốp sát vào nhau, mũi ít vênh ra, lòng cánh thường để trơn hoặc với hoa văn đã mang

phong cách khác. Bệ dưới chỉ giữ lại số ít biểu tượng cầu phồn thực cổ truyền, thay vào là một số hoa cỏ và biểu tượng mới, nặng sự tượng trưng và phần nào chịu ảnh hưởng Trung Hoa. Chúng ta chú ý tới tượng Di Lặc và Quan Âm Tống Tử, cả hai vị này đều mang tính chất của chúa cứu thế, mà Di Lặc là Phật của tương lai gần đã được lịch sử nhắc tới từ khá sớm, còn Quan Âm Tống Tử, hoá thân thành Thị Kính được bắt nguồn từ một câu chuyện dân dã Việt. Tượng Di Lặc chùa Thổ Hà cũng như nhiều Di Lặc cùng thời khác, được thể hiện theo hình một hoà thượng, mặt mũi phương phi, đầu trọc, tai lớn dày, miệng cười tự nhiên, mặc áo hở ngực và chiếc bụng lớn tròn. Nhìn chung tượng có một hình thức ngộ nghĩnh, đẹp béo mà sinh động, các khối nổi trên tượng căng đầy một cách no đủ, đã lột tả được đặc tính của Di Lặc và tạo cho tượng một giá trị điêu khắc cao.

Di Lặc cũng còn được gọi là Di Lặc Bồ Tát, là hiện thân của hỉ xả, đã diệt được lục tặc (mọi dục vọng do giác quan gây ra). Lấy "Hỉ Xả" làm chánh yếu nên lúc nào miệng Di Lặc cũng cười hỉ hả, bởi do vui mà xả, cũng do xả (bố thí) mà vui. Di Lặc là hiện thân của hạnh phúc, mà nguồn hạnh phúc đối với cư dân nông nghiệp là no đủ yên lành. Cho nên Người được thể hiện béo tốt tự nhiên, tự tại... Di Lặc là sản phẩm của lòng người đương thời, nghệ nhân đã dồn tâm ý để thể hiện, nên

tượng Di Lặc không mang nét khô cứng như nhiều pho khác cùng thời...

Tượng Quan Âm Tống Tử là loại tượng gắn với một phật điện đã đông đảo, thường được đặt tại một bàn thờ riêng ở góc trong bên phải bàn thờ chính, dưới hình thức một bà mẹ bế con. Quan Âm Tống Tử Việt Nam, được trở thành phổ biến, có lẽ sau tích về Quan Âm Nam Hải độ một thế kỷ, nên sự xuất hiện của tượng cũng muộn hơn, chỉ có từ thế kỷ XVII và phổ biến hơn vào thế kỷ XVIII. Tượng mang phong cách tạo tác như nhiều tượng cùng thời khác. Thiên Quan ốp sát đầu với các hoa cúc nổi vừa phải. Mặt nữ tròn, hiền hậu, nhiều nét tượng trưng, áo cà sa nhiều lớp rành mạch chảy xuôi ở hai bên, để lộ áo trong và hầu bao. Ghế ngồi được tạo gồ ghề mang hình thức của núi, để tượng còn có tính chất là Quan Âm Toạ Sơn. Đôi khi, ngay bên cạnh, ngang vai Quan Âm, người ta chạm một con vẹt, mà theo tích, đó là Thiện sĩ hoá thân, chồng của Thị Kính, khi Người chưa đi tu. Về mặt tạo hình, chúng ta mới chỉ thấy một con vẹt trong bố cục này được làm vào thế kỷ XVII ở chùa Quảng Bá (Hà Nội). Còn ở đây vẹt thường được ghép thêm vào từ thế kỷ XIX, như để hoàn chỉnh một cốt truyện bằng điêu khắc, điều đó phần nào tạo nên sự rườm rà, làm nhẹ tính khái quát của tượng.

Quan Âm Tống Tử được nhân dân ta tin là một hoá thân của Quan Âm Bồ Tát ở hoàn cảnh nước Việt. Dưới dạng này, Người mưu tìm sự cứu khổ cứu nạn trong một xã hội bị tha hoá, đạo đức bị đảo lộn (Trong tích truyện đã vạch rõ bộ mặt xã hội Việt ở thế kỷ XVIII và XIX với đầy sự gian dối nhũng loạn). Người như một cứu tinh của chúng sinh có thiện tâm.

6) Tượng Phật giáo thời Tây Sơn

Trước thời Tây Sơn, không Phật điện nào có nhiều tượng cùng một niên đại như ở chùa Tây Phương (Thạch Thất -Hà Tây) và chùa Phúc Khánh (Ngã Tư Sở -Hà Nội). Thời này, nhiều ngôi chùa, mà điển hình như chùa Kim Liên (Nghi Tàm -Hà Nội) và Tây Phương là những phản ánh về một thực tế lịch sử -sự khủng hoảng của hệ tư tưởng chính thống. Cả Nho và Phật đều không đủ tư cách làm chỗ dựa của chế độ quân chủ chuyên chế nữa, nhưng chưa có một hệ tư tưởng khác thay thế, cho nên trong hoàn cảnh đó, Phật và Nho đã kết hợp với nhau để chi phối xã hội, đã để lại dấu vết trong tạo hình, nhất là trong kiến trúc và trang trí. Ở lĩnh vực tượng tròn, dưới sự hỗ trợ của tầng lớp trí thức quan lại thì số lượng được tăng lên nhiều hơn. Thời Tây Sơn đã bổ sung cho chùa Tây Phương một số tượng mà trước đó không có hoặc rất hiếm. Nổi

lên là các bộ tượng Di Đà Tam Tôn, Tuyết Sơn, Di Lặc, Kim Cương và các vị tổ kế đăng.

Trên chính điện, là sự hội tụ của một số vấn đề thuộc Phật học, xã hội và tạo hình, với trung tâm là tượng Tuyết Sơn. Pho này được nổi lên trong khắc khổ của sự diệt dục. Đầu tượng không tóc, trán rộng vừa phải với vài nếp nhăn, mắt lõm sâu nhìn xuống, thái dương hõm nổi vài đường gân... Nhìn chung bộ mặt có nét chân dung, nhấn mạnh sự gầy guộc để nêu bật sự trăn trở suy tư trong khổ hạnh. So với tượng Tuyết Sơn chùa Bút Tháp thì tượng này ở một thái cực khác, có khuôn mặt nhân hậu, con mắt không có nét dữ tợn mà như toát ra một sự tập trung tư tưởng cao độ trong khắc khoải xót xa vì đời. Cái gày guộc của cơ thể và cách ngồi "nghỉ ngơi" rất đời, chân khoanh chân chống, tay tì trên gối tự nhiên cùng quần áo đơn giản với các nếp hằn sâu đã phối hợp với nhau, vừa đủ, để nhấn mạnh thần thái của Thích Ca khi người còn tu theo kiểu ép xác của dòng Bà La Môn ở núi Tuyết... Trong tư cách này Người chưa thành Phật, chưa an trụ trong cõi Niết Bàn, nên Người chưa ngồi trên toà sen và đầu cũng chưa nổi "Nhục kháo". Trên Phật điện, chỉ tượng A Di Đà được đứng trên đài sen mà thôi, bởi Người đã ở thế giới giác ngộ, giải thoát hoàn toàn khỏi dục vọng. Ở trường hợp

này, do chúng sinh bị chìm đắm quá sâu vào tục luỵ, xã hội lìa tan... nên hình thức Di Đà đứng lên để biểu hiện sự cứu độ một cách gấp gáp. Đây là một trong không nhiều pho Di Đà đứng ở nước ta, trên bàn thờ của chùa Tây Phương tượng được đặt sau pho Tuyết Sơn, ở vị trí cao nhất, dưới dạng bụt ốc. Khuôn mặt còn theo phong cách tượng giữa thế kỷ XVII, ít nhiều có nét chân dung. Tượng mặc áo thụng dài nhiều nếp to chảy xuôi mạnh, với đặc điểm khác thời trước là gấu áo nhẹ bay loe ra trong hình thức lượn sóng... Trong thế đứng, với tay trái kết ấn cam lồ (các ngón để thẳng, ngón cái giữ viên ngọc Pháp) co trước bụng, tay phải duỗi thẳng trong thế cứu độ chúng sinh, tượng còn có tên là "Di Đà Phát Quang".

Ngồi dưới hàng Tuyết Sơn là Di Lặc, tượng có hình thức đối nghịch với Tuyết Sơn, trong một thân hình béo tốt quá cỡ, đầu và mặt tròn không tóc, miệng cười hỉ hả vô lo vô nghĩ. Tượng mặc áo cà sa ít nếp hơn các tượng khác, ngồi hơi ngửa ra sau một cách vững chãi biểu hiện của tịnh lạc viên mãn, bụng lớn tròn để hở, hai vú to xệ, ngăn cách giữa ba khối nổi này chỉ đôi ba đường nhăn lượn song hàng đã phá đi cái đơn điệu một cách khéo léo. Như mọi tượng Di Lặc của Việt và nam Trung Hoa, tượng ngồi chân khoanh chân chống, khuỷu tay tì trên túi "hậu thiên"... tượng này mang hình thức

ít nhiều "hài hước", nhưng là một pho kha đẹp, trong thế tự nhiên không bị gò bó với quy luật đăng đối, vẻ đẹp còn được tăng lên ở ý nghĩa giải thoát viên mãn không bị ràng buộc lục căn lục trần. Di Lặc Phật còn được gọi là đấng Từ Tôn, luôn độ cho đời dưới yếu lý Đại Thừa. Người Việt đã coi người như một chúa cứu thế (Di Lặc xuất thế Thiên hạ thái bình). Ở chùa Tây Phương có "Di Đà Phát Quang" và Di Lặc cùng trên chính điện, đã như một kết quả tất yếu được sinh ra qua một thời dài chiến tranh và đói khổ, ở thế kỷ XVIII thời kỳ mà các mẫu hình tư tưởng chính thống bị đổ vỡ, xã hội trở nên bức bối... Như thế, các tượng kể trên được ra đời như đã mang ý nghĩa xã hội chung đó.

Loại tượng thứ hai đáng quan tâm ở chùa Tây Phương là tượng các vị tổ kế đăng và một số bồ tát. Trên chính điện, kèm hai bên A Di Đà là Quan Thế Âm Bồ Tát và Đại Thế Chí Bồ Tát, hai bên Tuyết Sơn là hai tôn giả Ca Diếp mặt già và A Nan mặt trẻ. Hai bên Di Lặc là Bồ Tát Pháp Hoa Lâm và Đại Diệu Tường. Ngoài ra ở hậu đường còn mười sáu pho tượng tổ khác cũng cùng một phong cách. Có thể nghĩ rằng một trọng tâm nghệ thuật tạo tượng ở chùa Tây Phương thường được tập trung vào các vị tổ kế đăng, bao gồm 18 pho.

a) *Ca diếp* -cũng gọi Ma ha Ca diếp (Mahâ - Kaçyapa) tổ thứ nhất, một trong mười đại đệ tử của

Phật -dung nghi trang nhã gốc dòng Bà La môn, sớm lĩnh hội được "Bản thể chân tâm", chủ xướng kết tập Tam Tạng Kinh (Kinh, Luật, Luận của Phật giáo). Hình tượng : già với vài nếp nhăn trên trán, mặt mang nét chân dung (tương tự như tượng chùa Kim Liên), khắc khổ nhưng dịu hiền, nổi lên là đôi mắt triết học chứa đựng một tư tưởng mênh mông xa thẳm, ở đó lộ rõ một nghị lực siêu phàm trong trì giới của kiếp tu.

b) *A nan đà* (Ananda). Tổ thứ hai là một Đại Thinh Văn (nghe Phật giảng đạo lý, thuộc hơn ai hết), em họ Phật, theo hầu làm thị giả Phật trên hai mươi năm, là người đứng đầu trong việc kết tập bộ kinh (Sûtras), đó là hệ thống Phật pháp đầu tiên được biên soạn. Hình tượng : trẻ, mặt đầy đà tươi vui, miệng cười hớn hở, biểu hiện đúng tính chất hoan hỉ (nghĩa của tên Ananda). Tay chắp trước ngực dưới ấn Liên Hoa, biểu hiện lý và trí, phàm và thánh... cùng một thể một nguồn cội.

c) *Thương Na Hoà Tu* (Çanavasa). Tổ thứ ba, gốc thương nhân, trước tu tiên ở núi. Khi sinh ra đã có áo mặc sẵn, đó là thứ áo tuỳ hình, lớn theo người -cũng gọi là áo Tăng Già Lê (pháp phục) được Thương Na Hoà Tu lưu truyền mãi mãi. Tổ là người khởi đầu việc du hoá truyền bá đạo Phật. Hình tượng : ngồi buông chân trên chiếc ghế gồ ghề (giả đá) mặt gày, trán cau ; mắt đăm chiêu nhìn thẳng đầy suy tư, má nhiều nếp nhăn,



Tượng Đại sĩ
(Chùa Hoàng Ân,
Quảng Bá-Hà Nội)
Gỗ- TKXVIII

môi mỏng... Động tác tay chân hờ hững phối hợp cùng khuôn mặt để đề cao sự lao động của trí óc...

d) *Đề Đa Ca* (Dhritaka). Tổ thứ năm -người hữu ngạn sông Hằng, nơi Phật truyền đạo. Tổ phát huy việc truyền đạo vào vùng Trung Ấn. Hình tượng : Mặt trầm tư, thông minh và trán rộng, sơn căn (giữa hai mày) cau lại, biểu hiện sự tập trung cao độ để suy nghĩ, mũi thẳng hơi bạnh ; môi mỏng cong phảng phất nét kiêu kỳ.

e) *Bà Tu Mật* (Vasusmitra). Tổ thứ bảy -người Bắc Ấn hiện thân của hồn thơ, rượu và ca hát, lúc nào cũng vui tươi, lang thang vào xóm làng, lớn tiếng kêu gọi... Hình tượng : đứng, trán dô thấp, đội một vành khăn nhỏ nổi, mắt khép hờ, sống mũi cong, miệng há vừa phải, cười hớn hở, môi mỏng, cằm nhọn nhô ra để nhấn mạnh nụ cười bản chất, hai tay chắp, giơ cao trong kiểu ấn Mật phùng. Nhìn chung tượng lột tả được nét hồ hởi sởi lởi rất sống động của Bà Tu Mật.

f) *Phật Đà Nan Đề* (Bouddhanandi). Trí thông minh tuyệt vời, biện luận mau lẹ và vô ngại. Sau khi đắc pháp ngài đã đưa đồ chúng đi du hoá khắp nơi.

Hình tượng : được thể hiện béo tốt và cách ngồi gần như tượng Di Lặc, đầu hơi nghiêng hợp với tay phải giơ cao như đang ngoáy tai, má nổi khối tròn,

miệng cười sởi lởi khoái cảm, khiến mép nhiều nếp nhăn. Vú xệ tròn, bụng nở căng đều, để hở.

g) *Phật Đà Mật Đa* cũng gọi Phục Đà Mật Đa (Bouddhamitra). Tổ thứ chín. Tục truyền năm mươi tuổi chưa nói một lời, chưa đi một bước (không nói biểu hiện đạo không tịch, không đi biểu hiện pháp không đến đi). Công lớn trong việc truyền giáo, nhất là ở vùng Trung Ấn. Có tài biện luận Phật Pháp.

Hình tượng : ngồi buông chân, béo vừa phải, sọ nở cao lên ở nửa phía sau, mặt nổi khối ở má, trán rộng có sống nổi dọc ở giữa, lông mày nổi hằn, mũi hơi khoằm, miệng cười hé mở, môi mỏng. Tay phải giơ cao như trong thế chống gậy (trong sách Thiền Uyển Kế Đăng Lục, hình ảnh rất giống có chống gậy).

h) *Hiếp Tôn Giả* (Parçva). Tổ thứ mười. Người Trung Ấn. Tục danh là Nan Sanh (do vì nghiệp lực mà ở trong bào thai mẹ hơn sáu mươi năm). Vốn rất uyên thâm đạo Bà La Môn. Sau quy Phật, ngài cần mẫn tu học, không hề nằm ngồi nghỉ lúc nào nên có tên Hiếp Tôn Giả (Hiếp : là hông -chỉ hông không dính chiếu). Ngài rất hăng hái vân du để truyền Phật pháp. Ngài mang tư cách chuyển tiếp từ đạo Phật Tiểu Thừa sang Đại Thừa.

Hình tượng : đứng tỳ cây. Sự thông minh được thể hiện ở chiếc sọ rất nở, trán cao rộng. Mắt nhìn ra xa mà như nhìn vào chính tâm mình, trong nét suy tư sâu thẳm. Gò má nổi, hàm thon, miệng mím nhẹ... tất cả các chi tiết đó phối hợp lại làm nổi cao hơn những gì mà tôn giả đang trăn trở.

i) *Bồ tát Mã Minh* (Açvaghosha). Tổ thứ mười hai. Là con nhà Bà La Môn ở miền sông Hằng. Có tài thuyết pháp, đến nổi ngựa nghe cũng hiểu mừng mà kêu ré lên. Vì thế ngài có tên Mã Minh (ý nói Phật tánh có ở mọi loài). Ngài có tài bẻ mọi tà thuyết, là người đầu tiên thắp sáng đuốc Đại Thừa dưới thời vua Kanishka. Soạn được ba bộ luận nổi tiếng.

Hình tượng : ít nhiều như Phật đà Mật Đa, miệng cười nhẹ, mép không có nếp nhăn, mắt nhìn ngang như đang biện thuyết. Vai trái để trần, áo tụt xuống cánh tay co ngang, tay phải chống thẳng phía sau. Ba bộ kinh được trưng bằng ba cuốn sách bó lại với nhau do rồng đội, đặt ở phía trước.

k) *Ca Tỳ Ma La* (Kapimala). Tổ thứ mười ba -Gốc là dân ngoại đạo, giỏi pháp thuật huyền bí. Quy Phật, có công truyền bá đạo Phật vào phía Tây và Nam Ấn. Hình tượng : đứng, đầu nổi biếu, trán rộng, mắt nhỏ nhìn nghiêm nghị, sống mũi cong miệng mím, môi

mỏng... Vòng quanh dưới hông là một con rồng, một chúng sinh được Ca Tỳ khuất phục thành đồ đệ.

l) *Long Thụ Tôn Giả* (Nagarjuna). Tổ thứ mười bốn. Gốc theo dòng Bà La Môn, rất thông minh, giỏi địa lý sấm ký... Sau thấy đời vô thường, buồn chán vào núi tu, gặp Ca Tỳ Ma La mà quy Phật. Có công truyền bá Phật pháp Đại Thừa ở Nam Ấn, được người đời coi là Phật sống. Hình tượng : Ngồi tĩnh tu, tay chân đều ẩn trong áo cà sa. Bộ mặt của người có tuổi, khắc khổ đầy suy tư. Đầu nổi bướu gần với nhục kháo, trán lớn với ba nếp nhăn, mắt nhìn xuống soi rọi nội tâm, mũi lớn, môi mím mỏng cong lên. Tất cả hợp lại mang bóng dáng một bộ mặt và cơ thể của kiếp tu khổ hạnh. Do được coi là Phật sống nên chỉ tượng này được ngồi trên đài sen.

m) *La Hầu La Đa* (Bâhulata). Tổ thứ mười sáu. Cùng một quê với Phật, con nhà trưởng giả, nhưng có chí cầu xuất gia. Đi du hoá ở thành Xá Vệ (Crâvasti). Ngài có tài hùng biện, khá thông minh, có công chú thích bộ Trung Luận của Long Thụ.

Hình tượng : ngồi nghỉ, cầm gậy chống phía trước, bên cạnh có con hươu. Mặt tượng nghiêm chỉnh, ngay ngắn, rõ nét chân dung, trán rộng, mắt nhìn vào khoảng không suy nghĩ, mày gồ, gò má nổi,

má hóp, miệng mím môi mỏng... Tượng đội khăn, phủ chảy đều xuống hai vai, các ngón tay có móng dài. Nhìn chung tượng đẹp, mang bóng dáng thư thái của một người tầng lớp trên.

n) *Tăng Già Nan Đề* (Samghanandi). Tổ thứ mười bảy. Là hoàng tử, có công xưng tán Phật pháp, đề cao pháp nhập định, báo hiệu những yếu tố đốn ngộ (khoát nhiên đại ngộ). Hình tượng : ngồi tì cằm trên hai bàn tay để trên đầu gối ; chân chống, ghi lại tích tu trong động đá. Mặt trầm tư, suy nghĩ. Đỉnh đầu nổi bướu, trán rộng nở không nếp nhăn, mắt nhìn lơ đãng, mũi lớn đẹp tướng, miệng cười nhẹ phúc hậu.

p) *Tăng Già Da Xá* (Samghâyaças). Tổ thứ mười tám, có tài luận thuyết, nhất là về Tâm. Hình tượng : Trong "Thiền uyển Kế Đăng Lục" mang hình vẽ mặt du tăng, đang bước đi, gió thổi bay áo về phía trước, vai vác tích trượng, tay vòng lên trên gậy. Tay trái giơ cao một đĩa tròn tượng trưng bánh xe luân hồi. Ở chùa Tây Phương cũng tương tự, nhưng gậy đã mất. Mặt tượng tươi vui, trán rộng đứng, mắt nhìn thẳng, miệng cười mở rộng, cằm vuông vức... Ở đây tượng thể hiện đứng tại chỗ.

q) *Cưu Ma La Đa* (Kumârata). Tổ thứ mười chín. Con nhà Ba La Môn ; hoằng hoá đạo Phật ở phía Bắc

Ấn, có tài thuyết pháp. Hình tượng : khá giống với tượng Di Lặc trong cả cách ngồi và thân hình. Có nụ cười tự nhiên, cởi mở thoát tục, nụ cười ánh lên cả mắt. Tay phải cầm tích trượng chống xuống.

r) *Xà Dạ Đa* (Jayata). Tổ thứ hai mươi. Người Bắc Ấn, trí tuệ thâm sâu, có công hoằng dương Phật pháp, là người phù dương Đốn giáo (Dạy thành tựu tức khắc, bằng giáo pháp vắn tắt Đại Thừa.

Hình tượng : Thể hiện thân hình gày guộc, lộ xương cốt, gần như Tuyết Sơn, mặt khắc khổ, hình ảnh của kiếp tu khổ hạnh, sọ rất nở, mắt nhiều suy tư, trán và má nhiều nếp nhăn. Ngồi chân chống chân co, tay trái để trên gối, tay phải giơ cao quật ra sau trong thế cầm que gãi lưng...

s) *Bát Nhã Đa La* (Prajnâtra). Tổ thứ hai mươi bảy, du hoá ở Nam Ấn, có tài diễn giảng về "Ma ha Bát Nhã Ba La Mật Đa" nên có tên là Bát Nhã Đa La, ngài sống vào thời mạt pháp, có ý thức chuyển Phật giáo sang phương Đông.

Hình tượng : tay cầm viên ngọc Pháp phật đưa ra thử Bồ Đề Đạt Ma. Mặt thực tươi vui, đỉnh trán nổi u nhỏ, mắt nhìn thẳng nheo theo miệng cười. Tượng có dáng dấp tự nhiên, vui và gần gũi.

t) *Bồ Đề Đạt Ma* (Bodhidharma). Tổ thứ hai mươi tám. Hoàng tử, ở Nam Ấn, có công truyền bá Phật giáo sang Trung Hoa, trở thành sơ tổ Đông độ của phái Thiền -Lúc đầu không được Lương Võ Đế tin theo, ngài phải về chùa Thiếu Lâm (nước Nguy) ngó vách mà Thiền Định. Ngài có nhiều đồ đệ, nổi nhất là Huệ Khả.

Hình tượng : Trán rộng thông minh, mắt nhìn vào tâm, miệng hé mở như đang thuyết pháp, đặc điểm Ấn với bộ râu quai nón. Tượng được thể hiện ngồi chân co chân chống, nhưng theo tích nên ngài chỉ có một chiếc giày (khi viên tịch, Đạt Ma được chôn ở núi Hùng Nhĩ, sau ba năm có người thấy ngài quẩy một chiếc giày đi về Ấn Độ).

Nhìn chung các tượng tổ chùa Tây Phương đều thống nhất trong một phong cách, đều có lối mặc giống nhau với các bộ cà sa cùng một kiểu, song nếp áo của các vị được thể hiện theo dáng ngồi, đứng khác nhau mà tạo các nếp, đường lượn khác nhau. Các nếp áo đã thống nhất với cơ thể và bộ mặt của mỗi con người để cùng đề cao sự tích nổi bật của từng vị. Dưới bàn tay của những người thợ bậc thầy, điêu luyện trong kỹ thuật, đã tạo tác một cách thoải mái những khối hình đầy chất điêu khắc, tượng nào cũng như thực, thanh thoát, sống động. Người nghệ sĩ đã chạm được cả nội

tâm của từng nhân vật, để nói lên những khắc khoải của con người thực ngoài đời.

Mặt khác các vị tổ được chọn ở đây là những nhân vật đại diện cho mọi thành phần của xã hội, nhằm nói lên tính chất rộng mở hoà đồng, trên cơ sở Đại Từ Đại Bi, lấy giác ngộ Phật Pháp làm trung tâm ứng xử. Đồng thời các vị tổ này cũng đại diện cho những khâu phát triển cốt yếu của lịch sử phật giáo.

- *Tượng Hộ Pháp* : cũng là những tượng rất đẹp của chùa Tây Phương. Bao gồm tám pho đặt tại toà Tiền Đường. Với tên là : Thanh Trì Tai, Tích Độc Thần, Hoàng Tuỳ Cầu, Bạch Tịnh Thuỷ, Xích Thanh Hoả, Đinh Trì Tai, Tử Hiền, Đại Lực Thần. Bằng vào những nhát đục khoáng đạt, rất chắc tay, nhuần nhuyễn bậc thầy, mà người đương thời đã để lại cho chúng ta những tác phẩm mang đúng tính chất của các vị kim cương quắc thước. Đây là mẫu hình đích thực của các võ tướng với nhiều dạng vẻ trong một nguyên tắc thể hiện giống nhau, xây dựng trên cơ sở "âm dương" luận. Cụ thể là các động tác tay của tượng trong hình thức bao giờ cũng một cao một thấp, một động một tĩnh... để biểu hiện sự điều hoà của hai lực

đối đãi nhau, tạo thành một cường lực xung mãn trong các thế võ của Kim Cương.

Kim Cương thần có đặc tính kiên quyết, cứng rắn và trong sáng, như kim cương, như thế mới có khả năng bảo hộ được Phật Pháp (vì thế cũng gọi là Hộ Pháp). Các vị thường cầm truỳ, dùi, pháp giới đao, gậy... vũ khí này đều gắn với việc khuyến thiện trừng ác, đó cũng là chức năng của thần. Ở đây thần trừng ác thì khuôn mặt diễn tả dưới dạng gồ ghề của các bộ phận, nhằm tạo sự cương quyết cứng rắn, sự phẫn nộ trước tội ác. Các thần khuyến thiện có bộ mặt êm ả tròn đầy hơn nhiều. Nhưng nhìn chung qua hình khối vững chắc, đường chạm mạch lạc, dứt khoát, mạnh mẽ... mà ở các thần đều lộ ra một cách thống nhất về sức mạnh "vũ trụ" kết hợp nhuần nhuyễn với sức mạnh phàm trần. Các thần đều đội mũ Kim Khôi có bổ sung các vật linh ở đỉnh (bình nước cam lồ, cái giản ba mũi, đầu voi...). Tượng chỉ cao xấp xỉ khoảng hai mét, với thân hình to mập khác thường, bụng nổi tròn căng như biểu hiện một tiềm lực vô hạn của các đô lực sĩ. Tuy nhiên không vì thế mà tượng tỏ ra thô kệch, mà động tác cùng nghệ thuật đã tạo cho tượng có sự cân đối riêng. Tượng nào cũng mặc áo giáp của võ tướng xưa, bó sát lấy người làm căng phồng các bộ phận cơ thể bên trong tạo nên

những khối mạnh chắc to nhỏ sung mãn. Các bộ phận của áo như cánh tay, vạt, gấu và hoa văn đều được tạo khối mập, rành mạch nhất quán cùng cơ thể, chiếc áo này của thần Kim Cương được gọi là áo giáp "Nhẫn Nhục", bằng áo này thần có thể tránh được mọi mũi tên của dục vọng của tham, sân, si, ái, ố, hỉ, nộ, để tâm luôn như Kim Cương mà bảo vệ Phật Pháp.

Chùa Tây Phương là nơi tập trung nhiều tượng Kim Cương nhất trong một cảnh chùa của nước ta, mang một vẻ đẹp siêu linh mà rất đời, tự nhiên trong khối hình, thanh thoát trong cách chạm, bộ mặt tuy dữ tuy hiền trong sự cường điệu của nghệ thuật, mà vẫn đầy tính nhân bản.

7) Tượng Phật giáo thế kỷ XIX

Không phải ngôi chùa nào của thế kỷ này cũng đủ mọi loại tượng, song góp nhặt trong các chùa thì mọi loại tượng đều có đủ. Có thể kể tới bộ tượng Tam Thế, Di Đà, Thích Ca, Di Lặc, Cửu Long, Quan Âm Thiên thủ, Quan Âm Thị Kính. Các vị Bồ Tát, Khuyến Thiện Trừng ác, Thánh Tăng Thổ địa rồi Ngọc Hoàng Thượng Đế, Thập điện Diêm Vương. Nhiều chùa còn có tượng các vị tổ, các tượng Hậu rồi các thị giả hầu bên Bồ Tát. Cũng có chùa tuỳ theo đặc điểm riêng mà có những tượng mang sự tích riêng. Và từ cuối thế kỷ, tượng các

ông Hoàng bà Chúa cùng nhiều thị giả được hình thành trên bàn thờ riêng trong một kiến trúc phụ của cảnh chùa.

Thực ra, trên chính điện không để lại cho chúng ta sự mới mẻ nào về đường nét điêu khắc. Vẫn những pho tượng trầm mặc trong việc soi rọi nội tâm, lành hiền và êm ả. Đó là tính chất cố hữu được sinh ra từ Phật giáo cộng với tâm thức nông nghiệp của dân tộc ta. Tuy nhiên, nhìn chung, các tượng thời này đều được thể hiện đơn giản đi, các hình thức trang trí trên tượng giảm bớt nhiều (cả hình mang ý nghĩa vũ trụ), mà chỉ nổi lên là hình chữ "Vạn" trên ngực tượng Phật. Cà sa tượng nhiều lớp chảy, đôi khi gấu áo vênh ra, ngực bụng để lộ áo trong, cơ thể thường mập, ít mang tính chất chân dung, thô và thiếu nét nghệ thuật, tượng thường có bụng lớn bệ vệ, nổi hằn qua nếp áo. Tất cả những hình thức như trên đều vượt ra ngoài nguyên tắc chung trong cách thể hiện của tượng ở thế kỷ XVI và nửa đầu XVII. Ở đây, chúng ta như thấy hình thức tượng được sinh ra từ một nhận thức khác. Sự béo tốt của tượng như chứa đựng việc cầu phồn thực, mà hình thức này đã chớm bắt đầu xuất hiện từ giữa thế kỷ XVII.

Thông thường pho tượng được thể hiện lớn nhất trên Phật điện là tượng A Di Đà ngồi thiền định trên

toà sen. Như cách thể hiện chung, tượng làm theo kiểu bụt ốc... Đương thời tông phái Tịnh độ đã phổ cập. Câu "Nam mô A Di Đà Phật" đã trở thành lời cầu niệm ở cửa miệng, là lời chào của Phật tử. Phật A Di Đà như một thế lực siêu linh, vượt lên trên để cứu vớt, nơi người ta nương dựa để lòng mình an tĩnh. Phải chăng vì thế mà tượng A Di Đà được quan tâm làm lớn hơn hết ở trên Phật điện.

Đáng quan tâm ở đây còn có tượng Thích Ca sơ sinh và mặt nào đó là tượng Ngọc Hoàng ; tượng Thích Ca sơ sinh ở thế kỷ XVI mới chỉ gặp dưới hình thức một chú bé đứng trên đài sen, với tay trái chỉ trời, tay phải chỉ đất. Ở thế kỷ XVII, xuất hiện thêm một vành bao bằng chín con rồng (chùa Keo -Thái Bình) đề tài như được trình ra dưới một mặt phẳng. Tới thế kỷ XIX, tượng Thích Ca sơ sinh, cơ bản vẫn chỉ có một dạng, tượng vẫn mang thân hình một chú bé chỉ mặc một chiếc váy ngắn... Song, đôi khi khuôn mặt tròn hơn, chiếc váy lúc dài lúc ngắn, có lúc gấu váy vênh ra... Nhìn chung tượng rất ngộ nghĩnh và khá phổ biến trong các chùa của thời này. Loại tượng Thích Ca sơ sinh đã ít gặp ở chùa của các cư dân xung quanh nước ta. Cho nên, có thể nói loại tượng này đã được duy trì, phát triển trong một thực tế như của riêng người Việt. Trong

tạo hình, ở bề ngoài từng pho như chứa đựng cả cơ thể của võ sĩ vật trên nghệ thuật đình làng và cả cái vui đẹp của trẻ thơ... Tượng như mang một sức sống khởi nguyên trong sáng và tươi trẻ. Thân tượng không hề kèm theo những biểu tượng khó hiểu. Rất hãn hữu có tượng mang ba mặt (chùa Đồng Kỵ, Tiên Sơn -Hà Bắc -Hiện vật bảo tàng mỹ thuật), đó là pho tượng nhỏ, ít nhiều mang tính chất của tượng Thích Ca sơ sinh. Ba khuôn mặt trên cùng một đầu, của một cơ thể, như biểu hiện sự tổng hoà của ba siêu lực vũ trụ vốn vẫn chi phối cuộc đời muôn vật. Phật là sự tổng hoà đó, mà trong nhận thức của người Việt thì Người là một đấng vừa cao viễn vừa gần gũi. Người xuất hiện nơi trần thế dưới hình thức một trẻ nhỏ, nhưng đã thấm đượm một tinh thần khẳng định về Phật pháp với tay trái chỉ trời, tay phải chỉ đất (hình thức này cũng biểu hiện sự phù hợp với quy luật âm dương). Tinh thần đó là cái tâm đại ngã thường tồn. (Thiên thượng thiên hạ duy ngã độc tôn).

Ở thế kỷ XIX, người ta cũng thực hiện quanh tượng Thích Ca sơ sinh nhiều đề tài gắn với tích truyện về Phật. Ngoài chín con rồng, trong tích phun nước để tắm cho Phật, thì, điểm xuyết vào đó là các thiên thần và các nhạc sĩ thiên thần từ Thiên quốc xuống hạ giới để chào mừng và nhã nhạc vang động bầu trời... người

ta cũng chạm một thân cây vươn lên ở đằng sau tượng, đó là hình bóng của cây vô ưu trong tích truyện về Mẹ Phật vịn cây mà sinh ra Người.

Trong những thiên thần trợ thủ cho Phật, nổi hơn hết là Đế Thích và Đại Phạm Thiên Vương. Hai vị Thiên Đế này đôi khi cũng được thờ trên Phật điện với nơi ngồi của Đế Thích ở bên trái tượng Thích Ca sơ sinh và bên phải là Phạm Vương. Cả hai vị thường được ngồi trên bục hoặc ngai, trong y phục Hoàng đế, với mũ bình thiên, áo thụng màu đỏ sẫm hoặc nâu, tay thường có móng dài, chân buông thẳng đi hài (chùa Tây Phương -Hà Nội). Trên thực tế không phải ngôi chùa nào cũng có cả hai vị như vậy, mà thường chỉ có một vị ngồi ở chính giữa với tên gọi là Ngọc Hoàng (Áo và mũ tượng được sử dụng màu đỏ đậm và màu tử kim). Đương thời người ta cũng không phân định đâu là Phạm Vương (Brâhma) [1] đâu là Đế thích (Indra) đâu là đấng Hoàng Quân giáo chủ của đạo Lão. Nhưng thực ra Indra là vị thiên đế gắn nhiều với ngôi chùa hơn và có ở nước ta từ khá lâu đời rồi. Còn Hoàng quân giáo chủ thường gắn với các quán đạo Lão. Đối với người Việt thì nhiều ngôi quán cũng dần dần được gọi là chùa và

(1) *Phạm Vương* cũng gọi là Phạm Thiên Vương hay Đại Phạm Thiên Vương cũng gọi là Ngọc Hoàng Thượng Đế là một tối thượng thần. Đạo Phật coi ngài là chủ cõi Ta Bà.

trong đó chúng ta đã gặp một đôi pho tượng Phật. Trong tình hình như nêu trên thì Indra cũng như đấng Hoàng quân giáo chủ mặc nhiên dần dần đồng nhất với nhau và được gọi tên chung là Ngọc Hoàng. Nhưng rõ ràng từ buổi đầu Indra đã có tác động tới tín ngưỡng của người Việt, khiến cho vua nhà Lý thường niên vẫn tổ chức đi lễ chùa "Vua". Như vậy sau Bắc thuộc, việc thờ Indra, một tín ngưỡng chung của cư dân Đông Nam Á, bắt nguồn từ Ấn Độ, đã có một thời tồn tại trong tâm thức người Việt. Có lẽ sự tiếp thu văn hoá Trung Hoa qua tầng lớp Nho sĩ, nhất là ở thời Lê Trịnh và Nguyễn, mà vị Ngọc Hoàng kiểu Trung Hoa được cấy dần vào điện thờ của người Việt.

Một loại tượng khác mang nhiều nét nghệ thuật, đó là tượng Tổ. Đây là những tượng có tính chất chân dung, là hình ảnh của vị sư đã trụ trì trong chùa. Tượng thường to bằng thực, nét mặt sống động, mang bóng dáng của một nhà sư đang ngồi toạ thiền. Người ta tin rằng tượng chắc chắn giống các vị sư có tên tuổi cụ thể, và phần nào, trong tạo hình bằng sự ngưỡng mộ mà nghệ nhân còn làm đẹp hơn thực, họ đưa vào đó một dáng vẻ chung là sự thanh thoát, trầm mặc ít nhiều có cả đôi nét thuộc sở thích của nhà sư nữa... Song cũng rõ ràng mỗi vị một cuộc đời riêng, một khả năng tu

chúng và một khuôn mặt khác nhau, nên ở đây mỗi vị đều có những nét riêng biệt, mặc dù các vị đều mặc một kiểu áo cà sa gần như nhau, đơn sơ, ít nếp...

Trước thế kỷ XIX, ngoài tượng Phật, Bồ Tát,.. thì tượng hậu Phật cũng đã được làm khá nhiều và tượng tổ hầu như rất ít. Các nhà sư ít để lại di ảnh của mình, chỉ có tháp do các đồ đệ xây mà thôi. Từ thế kỷ XIX trở đi, tượng tổ mới phổ biến, thực tế này như một yêu cầu khi mà đạo Phật đã đi vào bước suy vi và khi nền kinh tế tư nhân đã chiếm một địa vị ít nhiều tác động tới bộ mặt xã hội.

Trong chùa còn có tượng Hộ pháp và rất nhiều tượng nhỏ khác. Đó là hai loại tượng mà kích thước như đối lập nhau. Hầu như chúng ta thấy Hộ pháp ở thế kỷ XIX chỉ được đắp bằng đất (đôi khi được đúc bằng đồng), với hai pho : Khuyến Thiện -Trừng Ác -pho Khuyến Thiện mặt trắng, hiền lành, pho Trừng Ác, mặt đỏ đôi khi khá dữ tợn, nhìn chung đều có nét tượng trưng. Cả hai đều đội mũ kim khôi, đắp nổi hình rồng và hoa lá nhỏ... Thân tượng bệ vệ, phục phịch, bụng lớn chỉ biểu hiện về sức mạnh mà mất đi vẻ nhanh nhẹn cương quyết vốn có ở Kim Cương thời trước. Tượng thường có tay cao tay thấp, một tay chống nạng ngồi tựa trên con sư tử. Tượng mặc áo giáo Nhẫn Nhục, với

nhiều hình trang trí nhỏ về rồng, hổ phù, hoa lá... Nhìn chung có phần vụn.

Những tượng nhỏ mang nhiều giá trị nghệ thuật ở chùa thường được làm bằng gỗ. Đó là tượng các Bồ Tát hay thị giả. Một pho điển hình (hiện vật Bảo tàng Mỹ thuật) là pho Ca Diếp chỉ cao hơn 30cm đã như một kế thừa khá hoàn chỉnh của tượng Tây Phương. Tượng tuy nhỏ, nhưng các chi tiết ở đầu và tay chân đều được thể hiện rất tỉ mỉ. Mặt đầu nét chân dung, khắc khổ, với vài nếp nhăn trên trán, gàn guộc... Áo với các nếp mềm mại, đã nhuần nhuyễn trong tạo tác. Toàn thân tượng chỉ hơn năm đầu mà vẫn thuận mắt. Các pho tượng nhỏ khác như ở chùa Trà Phương (Kiến An -Hải Phòng) cũng cùng một dáng dấp, song có phần to ngang hơn và tỷ lệ thân so với đầu chỉ khoảng hơn bốn lần, khiến tượng lộ rõ vẻ hình. Tượng thị giả ở nhiều điện Mẫu trong các chùa, thường ít khi bị lệ thuộc vào các công thức nhất định, người thì mặc áo nâu, người vấn khăn, người cuộn tóc, người mặc áo tứ thân, người dâng hoa hoặc là nhạc công... thường mang tính chất tượng trưng, nhìn chung có phần mộc mạc tự nhiên, nhiều nét dân gian với một vẻ đẹp nhiều khi đột ngột mà khá vui.

Cũng có thể còn gặp tượng "Bát tiên quá Hải" hay một vài vị Bồ tát được gắn với các đồ thờ khác trong

chùa như ở đầu nghi trượng dưới hình thức bát bửu... Khuôn mặt các vị cũng đầy chất chân dung, đang suy tư hoặc tươi cười, động tác khá mạch lạc, trong bộ áo cà sa khi động khi tĩnh...

Vào thế kỷ XIX ngôi chùa cũng hội nhập mạnh hơn vào lòng nó một số thần linh thuộc tín ngưỡng cổ truyền của dân tộc, đó là các thần gắn với lực lượng tự nhiên (Mẫu) và gắn với đời sống xã hội. Một trong các tượng phản ánh thực tế đó là tượng thần Độc Cước. Thông thường vị thần này được thờ giáp vào các chùa ở ven biển, cửa sông, và nhiều khi cũng có ở chùa ven sông. Rất ít khi thần có một đền thờ riêng (hiện chỉ mới thấy một đền Độc Cước nổi tiếng ở Sầm Sơn -Thanh Hoá). Độc Cước là pho tượng chỉ có một chân. Thực ra trong tạo hình đó là tượng nửa người theo lối bổ dọc, chỉ có một mắt, mũi, mồm, một tai, một tay, nửa thân, một chân... Hình thức mặt tượng dữ tợn, nhiều khi mắt trợn, má gồ nổi khối... tay nắm chắc để xuôi, hoặc giơ cao, tượng mặc áo giáp. Gắn với tượng ở phía bên và dưới chân (có khi cả trên đầu) là mây cuộn ken nhau, khiến có cảm giác như tượng đang ló ra từ đám mây. Độc cước là một loại thần linh thiêng của cư dân đi biển. Thần có một sức mạnh vô bờ bến (theo quan niệm của dân biển) góp phần đưa tới hạnh phúc cho cư dân

chài vạn và mặt nào cho cả cư dân nông nghiệp. Nhưng, Độc Cước không phải là thần biển hay thần nông nghiệp mà thần có mối quan hệ mật thiết với những con nước thuỷ triều, tới các luồng cá của dân chài, tới các con thuyền ra khơi... Người ta đã coi thần như một biểu tượng của mặt trăng, bởi sự "thiếu thốn" trên cơ thể của tượng, và rõ ràng những gì liên quan tới thần cũng đều liên quan tới mặt trăng. Tượng Độc Cước chưa bao giờ thấy làm lớn, mà thường chỉ cao khoảng từ 20cm tới 30cm mà thôi.

Cũng một loại tượng nhỏ thờ ghép vào chùa, chúng ta còn thấy nhiều tượng khác như Tứ Trấn. Thông thường Tứ Trấn được làm lớn, bằng đất, hình thức tương tự như Kim Cương (chùa Thầy -Hà Tây), cũng có khi là những vị ngồi trên "núi đá" với các chân dẫm trên đầu quỷ (chùa Bối Khê -Hà Tây). Song với chất liệu gỗ nhiều khi Tứ Trấn được làm rất nhỏ, chỉ cao khoảng 20cm giống như một Kim Cương cưỡi trên linh thú hoặc quỷ dữ với động tác tự do không bị quy định (chùa Vị Dương -đảo Hà Nam -Quảng Ninh).

Vào cuối thế kỷ XIX, đầu thế kỷ XX, dưới ách thực dân, tư bản phương Tây, mạch luân lý đạo đức cổ truyền cũ bị gãy, chỉ còn như cái ô chắp vá không đủ sức bao trùm lên xã hội thành một hệ tư tưởng chính

thống nữa. Song cuộc đấu tranh giữa chính và tà, lòng tin vào tha lực của thần linh vẫn còn mạnh mẽ, khiến cho các tượng gắn với tín ngưỡng dân dã có điều kiện phục hồi. Ở nhiều nơi các đề tài về Thập Điện Diêm Vương xuất hiện, cùng các quỷ dữ, lập thành một thế giới bên dưới để trừng trị con người nhằm răn ác khuyến thiện. Bởi sinh ra từ tư duy liên tưởng dân dã, trong một hoàn cảnh xã hội thiếu quy củ về tư tưởng, nên nhiều tượng quỷ sứ đã được ra đời như một hiện tượng "vô tiền khoáng hậu". Một dẫn chứng cụ thể, như ở một số tượng gỗ trong chùa làng Tây Mỗ (huyện Từ Liêm -Hà Nội), chúng ta đã gặp một pho tượng nhỏ, cao khoảng 30cm chỉ có một thân người mà mọc ra ba cái đầu quỷ riêng biệt. Cả ba bộ mặt gần như nhau với tai vểnh cao, mắt lồi trố, mặt gồ ghề dữ tợn, chân tay gân guốc... Pho tượng khác mang thân hình tương tự, nhưng lại có chiếc đầu trâu theo lối tả thực. Một pho khác lại mang đầu ngựa với bố cục khá đẹp đầy chất dân gian, hồn nhiên, trong sáng... được tạo tác rất mạnh bạo và thành công khá đột ngột. Bên cạnh loại tượng gỗ như kể trên, ý thức dân dã còn tạo sự nảy sinh hàng loạt động bằng đất với các hang hốc đầy tượng hình nhân cách, chủ yếu nói về thế giới Phật giáo và thế giới của Diêm Vương nhằm khuyến thiện, răn ác. Các động này không có cái nào giống nhau, dù ngay cả trong một

ngôi chùa, mặc dù nghệ thuật tượng không cao, nhưng bố cục khá vui, ít nhiều đã phản ánh được một khía cạnh của bộ mặt xã hội đương thời...

8) Vài nét sinh hoạt quanh ngôi chùa :

Bước vào đất chùa, người Phật tử lòng thành, kính cẩn, gạt bỏ mọi điều xấu xa, mà nhất tâm kính lễ hồi hướng về cõi Di Đà. Trong lặng im, trước Phật đài, con người dễ xuất thần phiêu diệu về miền thường trụ, để rồi mượn khói đèn hương mà thông linh và gửi lời cầu khẩn, tự trong tâm, lên đấng vô cùng.

Trong hình thức "Thế gian trụ trì Phật pháp" người ta thường dâng lễ để biểu hiện lòng thành. Đồ lễ cần phải thanh tịch, tinh khiết và thường có : Hương, Hoa, Đăng, Trà, Quả, Thực. Song thông thường, tâm thành thì chỉ cần bó nhang là đủ... Tại sao vậy? Con người đã trót xuống đời, đã chìm vào nhiều tội lỗi, mà hình như luật nhân quả sẽ kề liền... Cho nên con người thường cầu viện với thần linh để mong tránh khỏi cái Nghiệp. Nhưng thần linh thì ở tầng trên : làm sao liên hệ được? Chỉ tới khi tìm được lửa, dần dần qua đúc kết bằng trực giác con người mới thấy, có lửa là có khói, mà khói thì bay lên. Nhờ đó người ta nghĩ tới nhờ khói đem lời cầu khẩn của mình lên cõi thiêng liêng. Hiện nay trong nhiều dân tộc thiểu số nói chung trên thế giới

thường vẫn còn thực hiện lễ hội quanh đống lửa lớn. Những điệu múa quanh lửa không chỉ là biểu hiện vui chơi ngày hội, mà ở đó còn như ẩn tàng một điều gì , như gợi ý, như cầu xin với lực lượng siêu linh có khả năng chi phối tới cộng đồng hay tới các kiếp đời. Cũng dần dần khói lửa tự nhiên theo bước phát triển của xã hội mà tụ lại thành hương, đèn. Để cho bàn thờ thần linh mang tính chất biểu tượng của bầu trời, người Việt thường nghĩ, hai cây đèn tượng trưng cho mặt trời mặt trăng, hương tượng cho tinh tú, đôi khi có hai cành hoa giấy tượng cho ngày và đêm, rồi chiếc Tam Sơn là bóng dáng của Tam giáo, cũng tượng trưng cho cái gạch nối với tầng trên, có khi giữa bát hương còn một cành trầm hay kỳ nam mang tư cách như một trục vũ trụ nối thế giới nhân sinh với cõi vô biên, và thông thường còn một lọ độc bình để biểu hiện cho cái "tâm không" chân thực, tức lục căn thanh tịnh. Trước bàn thờ, người tín đồ thường thắp hương. Nhưng nhiều khi người ta cứ nhầm tưởng thắp càng nhiều hương là biểu hiện lòng thành càng cao? ! Có biết đâu đó chỉ là điều sai lầm nảy sinh từ sự vô minh, để rồi tự đầy ải mình và làm thần linh "sặc sụa", tượng thần Phật cũng phải sạm đi vì sự bất nhã của thế nhân. Vậy thì nên thắp như thế nào? Trước hết thắp hương là điều làm cho con người tránh bớt sự ngã mạn kiêu căng để tạm thời có đôi phút thoát khỏi

thế tục mà nhập vào cuộc sống tâm linh. Người Việt đã có một truyền thống cụ thể về thắp hương với tấm lòng trong sáng tĩnh lặng, người Phật tử chỉ nên thắp một nén hương trước mỗi bàn thờ, vì đó là tâm hương. Ý nghĩa của nén hương này thực sâu xa, trong đó gồm :

- Giới Hương : sự thơm của giới, cái đức trì giời thơm tho. Người giữ giới được ai cũng mến, giới hương là một thành phần của pháp thân.

- Định Hương : do định được tâm mà thơm. Nhờ giữ giới hạnh thanh tịnh mới định được, tâm không tán loạn, yên trụ vào đạo lý xa lìa tà ác.

- Tuệ Hương : Do phát khởi được đức dụng sáng suốt, thông hiểu sự và lý, không mê lầm... mà trở nên tinh sạch thơm tho.

- Giải thoát hương : Lìa khỏi được sự trói buộc của mê lầm để thoát khỏi tam giới (Dục giới, sắc giới, vô sắc giới) mà thơm tho, là vào niết bàn...

- Giải thoát tri kiến hương : giữ gìn thân tâm không bị trói buộc, ngày càng tinh tấn. Luôn hướng về giải thoát, nhờ đó mà thơm tho. Tất cả từ giới mà định, từ định mà tuệ, từ tuệ mà giải thoát và giải thoát tri kiến... Như vậy nén tâm hương là một biểu tượng về cách tu trì chân chính của Phật tử...

Ngoài một nén tâm hương, nhiều khi người ta còn thắp ba nén để cầu xin một việc gì đó. Con số ba khá phức tạp, luôn được viện tới trong rất nhiều vấn đề của cuộc sống, như vũ trụ có ba tầng, tam ngôi thánh thiện, tam vị nhất thể, tam giáo đồng nguyên... Người Việt đã từng nhận thấy đó là con số vừa để biến đổi vừa để cân bằng. Số ba là số lẻ, lẻ thì động chuyển nhờ đó mà biến đổi và phát triển... Cho nên thắp ba nén hương như mong gửi tất cả tâm hồn mình lên chư vị thần linh để cầu được hộ trợ nhằm giải thoát khỏi những ẩn ức mắc mớ đang dày vò trong tâm tư và trong cuộc đời... Hãn hữu có khi cũng thắp hương với số lượng nhiều hơn, như năm, bảy hoặc chín nén, đó là những trường hợp đặc biệt liên quan tới các cuộc lễ cụ thể và bàn thờ nào đó như bàn thờ ngũ phương... Sinh hoạt tại chùa có nhiều mặt khác nhau và cũng khá phức tạp. Nơi đó, thường ngày các nhà sư tu trì, rèn tâm luyện tính theo lẽ đạo với một kỷ luật, nguyên tắc và giờ giấc khắt khe. Còn tín đồ, có nhiều loại, người thì mỗi ngày khi chiều xuống, hội với nhau tới tụng kinh, còn đa phần chỉ tới chùa vào ngày tết, sóc, vọng và các ngày đản sinh của các Phật và Bồ Tát, ngày phát nguyện, giỗ tổ. .. Lễ bái nơi chùa có thể phức tạp và cũng có thể rất đơn giản với hình thức thắp hương, tụng kinh và đôi khi có nhiễu phật nhiễu tháp... Đó là hình thức chạy đàn nâng cao

công quả. Nhưng, đối với những chùa có nhiều yếu tố dân dã thì mỗi năm thường có ngày vào hội riêng, hoặc có khi vì một lý do nào đó mà tiến hành một cuộc lễ đặc biệt. Trong đó, yếu tố Phật đạo trong hội thường hoà quyện với sinh hoạt tâm linh bình dân để tạo cho sắc thái dân tộc được đẩy lên cao hơn. Hội chùa thường tiến hành vào những ngày đầu xuân nông nhàn, người ta đi chùa lễ Phật vãng cảnh, cầu cho mọi sự được như ý.

Trong hội, ngoài việc thắp hương lễ Phật còn nhiều hình thức gắn với sự giao tiếp và gợi ý cho thần linh, cùng biết bao hình tượng nói lên ước vọng của mình. Ở hội đền hay đình có treo một lá cờ thần rất lớn, thì ở chùa cũng trên một cột rất cao (thường là bương) lại treo lá phướn, thường với câu : "Nam Mô A Di Đà Phật" hay "Nam Mô Tây Phương Cực Lạc thế giới đại từ đại bi A Di Đà Phật"... Từ xa người Phật tử đã sớm nhìn thấy lá phướn là một dải dài nhiều mầu rực rỡ hiện lên trên nền xanh nhiệt đới. Từ đó mà khởi lòng tĩnh, dẹp lòng trần, dọn tâm trong sạch trước khi vào đất Phật, rồi sau đó triền miên suy ngẫm về một huyền tích liên quan : con quạ đen xoè cánh trên đầu cột đã tượng cho Thiên sứ (sứ giả nhà trời) ngậm cái lọng quyền uy để đuổi tà ma, dưới lọng là lá phướn, như nhắc nhở chúng sinh : Hãy quy y (Nam Mô) làm thiện trong ánh

sáng chính đạo của Phật A Di Đà... Ngày hội là ngày vui, người xưa mong thần linh cũng xuống hoà nhập với đời mà ban ân huệ, cho nên tư duy dân dã đã biến cái cột treo phướn thành một cái thang đi về, biểu hiện bằng cách dán cách đều các khoanh giấy đỏ (hoặc cạo trắng). Để đảm bảo hơn cho tà ma khỏi quấy nhiễu cuộc sinh hoạt tâm linh này, người ta còn cắm cờ ngũ phương, thầm mong các thần tướng bảo hộ. Cạnh đó nhiều cây bông với các màu sắc rực rỡ của thôn xã đã làm sáng hẳn một góc làng (nhiều người nghĩ cây bông là biểu tượng của cầu phồn thực).

Mở đầu cho cuộc "hành hương" vào hội chùa bằng tiếng lao xao vọng về từ thời hỗn mang. Như nhiều cư dân nông nghiệp khác, người Việt trong quá trình cày cấy đã lấy đất và nước làm đối tượng chính để sản xuất, và lúa nước là thứ cây lương thực phù hợp nhất. Vòng quay của mùa màng được diễn đi diễn lại đều đều như một chu trình khép kín, giới hạn trong một năm, năm sau lại như vậy. Điều đó chi phối tới tâm lý nông dân, biểu hiện ra trong văn hoá nghệ thuật và nét uyển chuyển trữ tình, êm đềm... Một đặc điểm khác chi phối tới tập tục là người Việt đồng nhất chu trình của thời gian một năm với quá trình phát triển của lịch sử loài người. Họ cho rằng chỉ có như vậy mọi sự mới bình ổn. Bước đi của loài người phải qua thời ăn lông ở lỗ từ

không ổn định tiến dần đến có làng xóm nhà cửa trong một xã hội trật tự. Vậy thì, một ngày nào đó quy định vào đầu năm được coi như sự khởi đầu của một chu trình, ngày đó phải mang nét sinh hoạt có bóng dáng lao xao của thời hoang nguyên. Tất nhiên, tuỳ theo từng vùng mà có những hành động biểu hiện khác nhau. Ở làng Đồng Kỵ của Hà Bắc có tục "dô ông đám", còn ở chùa Hương là tục ném đá. Sau ngày mồng hai tết, thường từ mồng ba dân làng Yên Vĩ và Đục Khê nhận từ tay người phụ nữ của gia đình mình những làn đá củ đậu rồi xông vào tận nhà "đối phương" để ném, bất chấp có mâu thuẫn hoặc ưng ý hay không, thậm chí nhà được ném ấy nhiều khi không quen biết. Thế rồi cuộc ném nhau được lan toả ra khắp hai làng, trai đinh đuổi nhau thật náo nhiệt và kết quả là có người đã để lại thương tích trên cơ thể... Tục này diễn ra cho tới mồng năm, đây là một hiện tượng được người địa phương thời trước coi như một lẽ tất nhiên phải có, họ nghĩ rằng những viên đá là vật chứa nguồn sinh lực (vì thế không ném đất, gạch) bay đi bay lại không có trật tự làm bừng tỉnh một sức sống cho muôn loài và cây trồng. Song, cái cơ bản nổi lên là hiện tượng tạo sự lao xao đã đồng nhất với tinh thần thời hỗn mang. Và, chỉ có như vậy thì vòng quay thời gian trong năm mới thuận chiều, có nghĩa đi từ sự rối loạn tới ổn định dần -đó là một điều kiện tinh

thần để đảm bảo được mùa. Qua tục ném đá, dân làng mới bước vào lễ mở cửa rừng (mồng 6 tháng giêng) và hội chùa, để ngày xuân suối Yến trở thành dòng suối văn hoá đón khách thập phương vào cõi Phật. Những con thuyền xuôi ngược, râm ran trong tiếng Nam Mô, khiến lòng ai ấm lại mà khởi từ tâm và vị tha. Thuyền qua đền Trình, lên lễ thần núi rừng, rồi lại đi, đi mãi trong "cảnh thiên thai và trôi về miền cực lạc". Tới chùa Thiên Trù gửi niềm hoài niệm vào lịch sử để tưởng nhớ những nhà sư khai phá của nhiều thế kỷ trước. Từ đây bắt đầu cuộc hành hương vào chùa trong -trước hết lên thăm chùa Tiên Sơn, nơi thờ Phật Mẫu Dao Trì (bia ghi Cửu Thiên Huyền Nữ) một di tích biểu hiện rõ nét sự dung hội giữa tín ngưỡng dân dã (của phái Nội đạo) với Phật giáo. Chùa được làm trong hang khá đẹp, cảnh quan thực thanh tao, những tượng bằng đá trắng lung linh trước ánh đèn, ở đây gõ vào nhũ đá tiếng phát ra như chuông trống. Qua Tiên Sơn lại leo, leo mãi mà mỗi bậc đá gập ghềnh làm người Phật tử như có cảm giác bước vào tâm hồn truyền thống. Tâm thành, lòng mong mỏi, nhẩn nha đi trong tiếng niệm Di Đà, con người như được trợ lực vượt qua suối Giải Oan, động Tuyết Kinh, đền cửa Võng rồi vào "Nam Thiên Đệ Nhất Động", một cõi thanh hư. Nơi đây một động lớn, cuối động có bàn thờ Phật, bàn thờ Mẫu, ngoài ra nét nổi

bật là ở các nhũ đá được tín ngưỡng dân dã đưa vào đó một chút linh hồn để thành đụn gạo, đụn tiền, đầu cô, đầu cậu... mà đem phúc tới cho đời. Qua đây, một số hiện tượng ở chùa Hương, như gần gũi với hình ảnh chùa Mường, hiện tượng dùng hang núi làm điện thờ và biến các nhũ đá thành tượng Thần hoặc Phật là một gợi ý để suy nghĩ về gốc gác chân thực của ngôi chùa danh tiếng này.

Chuyển qua các ngôi chùa gắn với lực lượng tự nhiên người xưa muốn gửi vào các Thần Phật nơi này một ước vọng thuộc hạnh phúc nông nghiệp mà chủ yếu là cầu mưa. Ở vùng Dâu, Thuận Thành -Hà Bắc, ai cũng nhớ mối tình giữa Man Nương (tín ngưỡng dân dã) với nhà sư Khâu Đà La (hình thức Mật Tông) để nảy sinh ra Tứ Pháp : Pháp Vân (mây), Pháp Vũ (mưa), Pháp Lôi (sấm), Pháp Điện (chớp), những thần linh vừa là Phật vừa là Thần, được coi là đầy quyền năng. Điều đáng quan tâm ở các ngôi chùa này không chỉ ở chỗ đã giữ được nhiều hiện vật cổ truyền, mà còn ở cách ứng xử với thần. Chùa Dâu (nơi thờ Pháp Vân) trước cửa có chợ, đây là hiện tượng cũng thấy ở nhiều chùa khác (chùa Mía -Sơn Tây) ; chợ thường họp vào lúc chiều tàn, gọi là chợ Âm, theo tích truyện thì lúc đó cả người âm và người dương đều mua bán với nhau. Trở

lại với các tượng, đây là đối tượng để cầu nguồn nước, các vị được hoá thân thành Phật, và khi đặt lên thờ như được dân trao cho một trách nhiệm lớn lao là bảo đảm nguồn nước, nếu trời gây hạn hán thì các vị Phật Thần này phải có trách nhiệm. Cầu mãi mà không ứng thì các vị được rước ra ngoài sân, phơi nắng, để chịu "cực khổ" vì cái nóng ngày hạ, may ra nhờ thế thần mới cảm thông được nỗi khắc khoải của con người mà dùng pháp lực vô thượng, cho dòng mưa ngọt để cứu muôn loài...

Hiện tượng cầu nước còn được diễn ra ở nhiều chùa loại khác, mà một điển hình là ở hội chùa Bối Khê. Tên chữ của Chùa là Đại Bi, dấu vết có từ thế kỷ XIII-XIV, khi chùa trở thành trung tâm văn hoá của làng xóm thì một số tập tục dân dã cũng hội về đất Phật, đặc biệt là tục đốt pháo màn than. Vào ngày mười hai tháng giêng âm lịch, dân Bối Khê mở hội chùa với tục đốt pháo. Những tràng pháo trong làng khi gần khi xa liên hồi nổ không dứt, rồi pháo nhị thanh, pháo tam thanh, pháo thăng thiên, hoa cà hoa cải... tất cả như hội lại thành một bản trường ca làm náo nức lòng người, pháo như tiếng gọi mùa sinh sôi... Song ở một khoảnh sân sau gác chuông, trên đỉnh một cây tre cao khoảng 15 mét, người ta đã treo một bức màn than vuông hoặc tròn (bằng giấy dó quét thuốc pháo) to bằng cái mâm (đường kính từ 60 -80cm) trên màn buộc một pháo đại và xung quanh buộc mười sáu hoặc ba mươi hai pháo

con. Tới giờ nhất định, các thôn thay nhau vào đốt bằng cách bắn pháo thăng thiên hoặc nhị thanh lên, sao cho lửa của các quả pháo này bén được vào màn than là thắng. Màn than cháy làm cho pháo nổ theo. Dân Bối Khê tin rằng thôn nào bắn cháy được thì dân thôn đó sẽ được mùa và nhiều may mắn. Có thể giải thích tục này như sau : đây là một hình thức gợi ý của con người cho thần linh và bầu trời. Người ta coi màn than là hình ảnh của bầu trời mây đọng nước, khi nó cháy bừng lên và toả sáng được coi như chớp, rồi pháo nổ như tiếng của sấm gọi mưa về... Lòng tin tưởng vào điềm trong hội có thể tan ra khi gặp trời hạn, lúc đó phải làm lễ tróc rồng (vì dân ta thường tin rồng là chủ nguồn nước). Đầu tiên các già làng và dân lên lễ chùa lễ thánh để cầu xin. Nếu không mưa, tượng Đức thánh đang ở hậu cung được đem ra phơi nắng. và không thành công thì phải tróc rồng : Năm con rồng rơm được bện sắp đặt theo thế ngũ phương, đầu ngóc cao, miệng ngậm ống đu đủ cắm vào âu nước trong. Sau đó thày phù thuỷ niệm chú bắt quyết múa may hò hét gọi rồng về làm mưa. Điều trớ trêu là nhiều khi trời vẫn nắng, thày phù thuỷ lại phải ra oai, cầm kiếm múa tít, rồi bất thình lình chém đứt đầu một rồng, nhằm nêu gương cho các rồng khác. Thế rồi, mãi trời cũng mưa, lòng người truyền nhau về sự linh ứng trong nỗi mừng vui.

Hội chùa Keo cũng có việc liên quan tới nước nhưng được biểu hiện bằng đua thuyền. Hội vào tháng

9, mỗi thôn chọn một đội gồm toàn trai đinh khoẻ mạnh quang quẻ (không có tang, không dị tật...) phải tập luyện một thời gian để quen công việc. Tới ngày thi, các đội đến chùa đem thuyền chải ra lạch, từ đó ra sông Hồng, cuộc thi bắt đầu sau khi lễ Phật và thánh. Những con thuyền lao đi vun vút trong tiếng dậm chân trên thuyền, tiếng chèo khua nước, tiếng trống và hò reo... Thật là náo nức. Đua chải là một hình thức sinh hoạt cộng đồng từ rất xưa của nhiều cư dân suốt từ vùng Hoa Nam qua Việt Nam tới các hải đảo châu Á. Mỗi dân tộc có một cách tạo thuyền chải khác nhau, song con thuyền bao giờ cũng dài thon, nhiều người chèo, có thể người chèo theo lối so le hoặc hàng đôi. Đua chải chỉ để tìm vinh dự trước làng xóm, và người ta tin thuyền của thôn thắng thì dân thôn đó sẽ có nhiều lộc do thánh Minh Không (một thần linh chính của chùa) ban cho, còn phần thưởng của hội mang giá trị tinh thần là chính. Nhìn chung hội chùa đơn giản, nhưng, chùa nào cũng có hội, người tín đồ sau khi lễ Phật thường có tục kể hạnh (các cụ bà và tín đồ hội với nhau ở hành lang, sân chùa, nhà khách, hát theo giọng chèo, chầu văn... về sự tích Chúa Ba, về tích Mục Liên cứu mẹ, Quan Âm Thị Kính... đây là một hình thức giáo dục tự nguyện mang tính truyền thống và tính quần chúng cao, dễ truyền bá, dễ tiếp thu, đầm ấm, vui trong sự sùng kính). Người ta

cũng thường đưa vào chùa nhiều sinh hoạt văn hoá phi Phật giáo, như hát Quan họ với hội chùa Lim hay rước Thánh với hội chùa Thầy. Trong hội chùa Thầy ngoài lễ Phật, dự rước thì việc vãng cảnh là chính, người ta đi thăm các chùa Long Đẩu, Hoa Phát, rồi Bối Am, nhất là lên chợ Trời và xuống hang Cắc Cớ... Ở nơi đây xưa kia trai gái thường đùa nghịch và không ít đôi đã nên vợ nên chồng. ..

Thông qua việc lễ thường kỳ và hội, rõ ràng ngôi chùa là một tụ điểm sinh hoạt văn hoá của làng xã. Ở nơi ấy thường nhật có các nhà sư trụ trì với sự trợ giúp của Phật tử (nhất là lão ông, lão bà). Nhà sư Việt Nam nhất là ở Bắc bộ không chỉ có chức năng tu hành để được vào cõi niết bàn và giúp đỡ tín đồ bằng giáo pháp, mà một việc quan trọng thường phải quan tâm tới là làm sao cho ngôi chùa mà họ quản lý ngày càng được khang trang, đúng tư cách một điểm sáng văn hoá, nơi tụ hội của quần chúng. Xa rời quần chúng cũng có nghĩa là xa rời kiếp tu và mọi mối quan hệ với đạo.

Hệ thống tăng ni ở Việt Nam hiện nay cao nhất là Hoà Thượng (người đã tu hành lâu năm, giác ngộ Phật pháp ở mức độ cao, tự nhiên tự tại, có nhiều khả năng đem Phật pháp giáo hoá chúng sinh...) tiếp tới là Thượng Toạ, rồi Đại Đức, sư Bác, sư Ông, chú Tiểu...

Hệ thống n. cô sư cụ, sư Thầy, sư Bác, sư già, chú tiểu... Tất cả những người này đã nguyện theo Bồ Tát hạnh. Các nhà sư phía Nam thường mặc áo cà sa màu vàng, đó là màu của sự giải thoát (không lệ thuộc vào mọi điều kiện sinh ra bởi dục vọng...), các nhà sử phía Bắc thường mặc áo nâu gụ, đó là màu nhằm chống sự ngã mạn (kiêu ngạo, tự cao...). Trong ngôi chùa ở phía Bắc hiện nay thường ít sư hơn chùa phía Nam, thậm chí nhiều chùa còn không có sư. Sở dĩ có hiện tượng này vì ngôi chùa cụ thể đó kém quyền lợi (chùa Bút Tháp ở Hà Bắc rất lớn nhưng một thời không nhà sư nào chịu về ở), hoặc gốc của chùa là nơi trụ trì của "nhà sư kiêm đạo sĩ", tức các vị ngoài việc tu Phật còn có nhiều hành động mang tính chất của phù thuỷ, như Từ Đạo Hạnh với chùa Thầy, Minh Không với chùa Keo... (gần đây chùa Thầy đã có sư do Tỉnh hội Phật giáo Hà Tây cử về). Thực tế là, cả trước đây và hiện nay đã có một số nhà sư hoá thân dần thành thầy cúng mà nhẹ việc Phật, giảm việc giáo hoá chúng sinh.

Dầu sao đi nữa thì chùa Việt vẫn là sản phẩm văn hoá nổi bật theo bước thăng trầm trong quá khứ của dân Việt. Cũng như nhiều tôn giáo tín ngưỡng khác với giáo lý cơ bản của nó, đạo Phật luôn đặt một trọng tâm vào việc giáo dục Thiện tâm, tính nhân bản, mọi điều tốt lành cho mình và cho người. Trong một chừng mực

nào đó, có thể nghĩ chùa Việt là một trong những nơi giáo dục về lòng yêu quê hương xứ sở, về tình người, đậm nét thuộc bản sắc văn hoá dân tộc. Qua đó, rất nhiều vấn đề thuộc lĩnh vực lịch sử, xã hội, tâm lý, ước vọng... đã được biểu hiện cụ thể. Như thế, những điều tiêu cực gắn với ngôi chùa không phải ở tự thân nó hay ở bản chất của đạo lý, mà chính ở những người đã sử dụng nó để làm các việc ẩn thiện, bước ra ngoài giới luật.

Nói tới nghệ thuật chùa Việt mà chưa đề cập tới các chùa ở phía Nam thì thật là một thiếu sót. Song mọi thứ đều có lý do của nó, cho tới nay khó tìm được những dấu vết của chùa Việt trước thời Nguyễn ở những nơi này, hơn nữa chúng chưa đủ tư cách điển hình trên toàn quốc, nhất là so với những chùa cùng thời ở đất Bắc. Mặt khác tư liệu nghệ thuật về chùa phía Nam cũng chưa đủ để chúng ta có thể đưa ra được những nhận xét chung. Tập tài liệu này chỉ nên coi như một vài gợi ý cho những người ít có điều kiện tiếp xúc với nghệ thuật Phật giáo. Hy vọng rằng, những dòng viết đơn giản trên, vẫn phần nào gợi lên vài cảm nghĩ cho nhà nghiên cứu và nghệ sĩ sáng tác nghệ thuật. Được thế, đã là một may mắn lớn.

Tháng 6/1993

MỤC LỤC

Trang

Vài lời thưa trước 5

Chương I: diễn biến của ngôi chùa Việt 24

Chương II: Văn hoá-Hướng-Bố cục chung 47

1. Vài vấn đề thuộc lĩnh vực kiến trúc 47

a) Thời gian tồn tại của ngôi chùa Việt qua các thời 47

b) Sự phân bố ngôi chùa qua các thời 55

2. Thế đất, cây cỏ 61

3. Cấu trúc bộ khung 67

4. Tháp cổ của người việt 77

5. Về một số ngôi chùa qua các thời 95

a) Chùa Một cột 95

b) Chùa Phật Tích và chùa Giạm 98

c) Chùa dân dã thời Trần 104

d) Chùa Phổ Minh 112

e) Chùa Thày 121

6. Phụ bản ảnh 122

Chương III: Tượng thờ trong chùa 149

I. Bài trí tượng Phật giáo qua các thời 153

II. Phong cách tượng Phật giáo 173
1. Về Tượng Phật thời Lý 180
2. Về tượng Phật giáo ở thế kỷ XVI 191
3. Tượng Phật giáo ở thế kỷ XVII
- thời Lê Trung Hưng 209
4. Tượng Phật giáo giữa thế kỷ XVII 214
5. Tượng Phật giáo thế kỷ XVIII 229
6. Tượng Phật giáo thời Tây Sơn 234
7. Tượng Phật giáo ở thế kỷ XIX 249
8. Vài nét sinh hoạt quanh ngôi chùa 260

ẢNH TRONG SÁCH "CHÙA VIỆT"

Ảnh 1: Tượng Phật Pháp lôi (chùa Thái Lạc Hải Hưng) gỗ TK XVI 25

Ảnh 2: Đầu tượng Bồ Tát Quan Âm (Chùa Thượng Trưng - Vĩnh Tường - Vĩnh Phú) Gỗ - cuối TK XVI 62

Ảnh 3: Tháp Bút (Chùa Bút Tháp) - Hà Bắc 77

Ảnh 4: Tượng Quan Âm - Nam Hải chùa Quảng Bá 98

Ảnh 5: Sư tử đá chùa Bà Tấm Gia Lâm - Hà Nội 104

Ảnh 6: Tượng Kim Cương thời Lý (Chùa Long Đọi - Nam Hà) Đá TK XI 159

Ảnh 7: Tượng đá (Chùa Lý Quốc Sư - Hà Nội) TK 17 171

Ảnh 8: Tượng Hộ Quốc (Hai Bà - Hà Nội) Gỗ - TK XVIII 192

Ảnh 9: Tượng Bồ Tát (Chùa Hoa Phát Quốc Oai - Hà Tây) Gỗ TK XVII 207

Ảnh 10: Quỷ Ba đầu (Chùa Đại Mỗ, Hoài Đức - Hà Tây) TK XiX 222

Ảnh 11: Chuông chùa Mui Thường Tín - Hà Tây 227

Ảnh 12: Tượng đạo sĩ (Chùa Hoàng Ân, Quảng Bá - Hà Nội) Gỗ - TK XVIII 23[illegible]

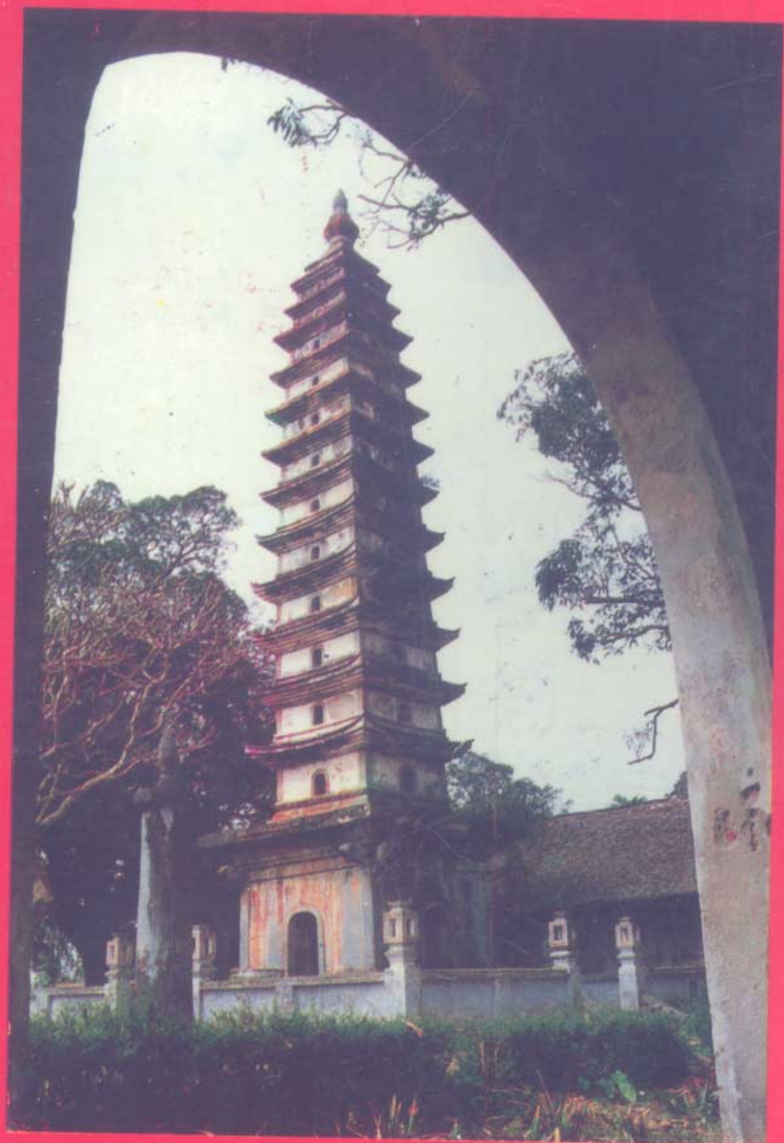
CHÙA VIỆT

NHÀ XUẤT BẢN VĂN HOÁ - THÔNG TIN
43 Lò Đúc - Hà nội

Chịu trách nhiệm xuất bản:
QUANG HUY

Biên tập: **KIM NGÂN**
Vẽ bìa: **VĂN SÁNG**
Trình bày: **HOÀNG NGHINH**
Sửa bản in: **NGỌC LUẬT**

In 700 cuốn khổ 13 x19 tại nhà in Bộ LĐTBXH
Giấy đăng ký kế hoạch xuất bản số: 601 - CXB/02 - VHTT
In xong và nộp lưu chiểu tháng 7 năm 1996



Giá : 25.000đ